Aus dem

Toulebeu unſerer Zeit.

Aus dem

Tonleben unſerer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

Erſter Band.

Leipzig,
Hermann Mendelsſohn.
1868.

Das Uebersetzungsrecht bleibt vorbehalten.

Ihrer Majestät

der Königin Auguste von Preußen

widmet

diese anspruchslosen Blätter

in dankbarer Verehrung

der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Vierzehn Tage in Paris (1851)	1
Briefe aus Paris (1852—1853)	111
Zwischenacts-Musik (1855)	192
Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Von A. B. Marx (1855)	210
Zur Mozartfeier (1856)	230
Die Kammermusik und das Publikum (1858)	236
Zukunftsmusik (1860)	247
Mendelssohn's Briefe (1863)	277
Beethoven's Briefe (1865)	306
Die Preisaufgaben des Rheinischen Sängervereins (1866)	327

Vorwort.

Wie ernsthaft blicken sie mich an, die sauberen Aushängebogen, die der gefällige Postbote mir, in schnell sich folgenden Sendungen überbringt! So ganz anders sieht sich das an als der Feuilleton einer Zeitung, sei es auch der der Kölnischen. Dort hat man freilich auch seine Worte gedruckt vor sich und sie stehen auf einer Anweisung auf Tausende von Lesern. Aber sie marschiren mit so vielen Andern in Reihe und Glied, daß der Gemeinmuth die Oberhand behält über die Zaghaftigkeit und der Leichtsinn vollends eintritt, wenn man sich sagt, daß der Eindruck des Besten und Schlimmsten nach wenigen Stunden gleichmäßig ausgelöscht wird durch Besseres und Schlimmeres. Anders jene Bogen. Sie mehren sich, sie schwellen an, es sollen Bände werden, eingebundene Bände, — in jenem Gewande sollen sie sich zeigen, in welchem das Höchste, was dem Menschengeiste entsprossen, in die Erscheinung tritt. Wie werden sie sich ausnehmen? Was wird „ihr Schicksal" sein?

Denn wahrlich, zu solchem Wagniß waren sie nicht gemacht. Mehr wollten sie nicht, als Freunden und Bekannten in der Nähe und Ferne hie und da Kunde geben von Eindrücken, die man empfangen, sei es durch ein neues Werk oder eine künstlerische Produktion, eine Tagesfrage oder eine Tagesfeier, ein bedeutendes Leben oder

einen bedeutenden Tod. Und wenn ich mich der schmeichelhaften Wahrnehmung nicht verschließen konnte, daß Manches von dem was ich erzählt oder ausgesprochen, auch in weiteren Kreisen Anklang gefunden, so durfte mich dies nicht irre machen an dem Werthe dieser Mittheilungen. Sie geschahen absichtslos und so konnten sie nicht verstimmen — sie beschäftigten sich viel mit interessanten Menschen und Dingen und so fand die Neugierde einiges Genüge — aber sie konnten weder auf Tiefe noch Originalität Anspruch machen. Vielleicht daß sie, dem unabweisbaren Bedürfnisse des Musikers entsprechend, nicht allzu schlecht klangen.

Und nun verlangten die Besten meiner besten Freunde eine Sammlung, Zusammenstellung aller jener zerstreuten Blätter! Und nur allzu leicht, allzu schnell machte ich ihren Wunsch zu dem meinigen. Uebt doch Alles, was unserm Eintagsfliegenleben ein paar Stunden zusetzen zu können den Anschein hat, einen so unendlichen Reiz auf uns aus. Zu lockend ist der Gedanke, es könne doch in der Einsamkeit des eleganten Boudoirs oder der dämmerhaften Studirstube, dort eine hehe Dame, die Rossini vergöttert, oder eine junge Pianistin, die in Chopin schwärmt, hier ein begeisterter Schumannianer oder ein Notizen sammelnder Kunstfreund Etwas in diesen Bänden finden, das uns ein zustimmendes, wenn auch unschaubares Lächeln einträgt. Oder gar ein künftiger Musik-Historiker könne auf irgend einer Seite seines Buches als Anmerkung drucken lassen: „Hiller, aus dem Tonleben unserer Zeit, Seite 176". Immerhin eine, wenn auch noch so homöopathische Dosis Unsterblichkeit.

Nur einige allzu momentane Einfälle (es giebt dafür einen bezeichnenderen Ausdruck) habe ich in diesen Skizzen gestrichen; eine bessernde Hand daran zu legen, habe ich mir nicht erlaubt. Es wäre mir auch nicht möglich gewesen.

Ob die Objectivität, mit welcher der Künstler einem früheren Werke gegenübersteht, ihn befähigt, demselben eine größere Vollendung zu geben, wird nicht immer festzustellen sein; aber Stimmungen, Eindrücken, Anschauungen, welchen man Worte verliehen, wird man dieselben wohl lassen müssen, wenn man sie überhaupt aufbewahren will.

Auch auf eine Auswahl habe ich verzichtet — eine solche hätte zu Rücksichten, Erwägungen, Abwägungen geführt, außer allem Verhältniß zur Geringfügigkeit dieser Blätter, wie zu ihrer Aufrichtigkeit. Insbesondere muß ich hier eines Berichtes gedenken, welcher zur Zeit seines Erscheinens gar viel böses Blut gemacht. War es denn eine so schwere Sünde einem der gefeiertesten, genialsten Künstler unserer Zeit zu sagen, daß nicht alle Pforten des Kunsttempels ihm offen stehen und daß ein gewaltsamer Einbruch weder ihm noch Andern Heil bringen könnte? Ich glaube es nicht und glaube, daß jetzt Viele, die es näher angeht, meiner Meinung sein werden.

Freilich behauptet man, der Tonkünstler dürfe überhaupt nicht die kritische Feder in die Hand nehmen, denn er werde und könne nicht gerecht sein gegen Mitstrebende, gegen Rivalen, gegen Glücklichere und Unglücklichere, gegen andere Richtungen, gegen entgegengesetzte Meinungen. Als ob außerhalb der Musik die göttlichste Gerechtigkeit auf Erden waltete, als ob Schriftsteller und Politiker, welchen man von jeher das Recht der Kritik über ihre Genossen und Gegner eingeräumt, aus anderem Stoffe gemacht wären als Unser eins, als ob die gründliche Kenntniß einer Sache, wenn auch mit Einseitigkeit gepaart, nicht mehr zu einem Urtheile berechtigte, als oberflächliche Vielwisserei! Nur ein gebildeter Künstler hat ein wahrhaftes Urtheil in Dingen seiner Kunst.

Eine andere Frage ist die, ob der Künstler wohl daran thue sich viel mit Kritik zu befassen. Nicht in Beziehung

auf sein Verhältniß zum Publikum, sondern auf das zu seiner Kunst. Da ist es nun unläugbar, daß er sich in großem Nachtheile befindet gegen den Schriftsteller, welcher dichtend oder richtend doch stets auf denselben Instrumente spielt. Aber von der Melodie zur Phrase, das ist ein gewaltiger Sprung, wenn es auch Melodien genug giebt, die bloße Phrasen sind.

So bleibt denn schließlich Nichts übrig, als das alte Goethe'sche Wort: „Sehe jeder wie er's treibe." Heilsamer mag es immer noch für den Künstler sein Kritiken zu schreiben, als zu lesen.

Einige vorbereitende, einleitende Accorde dachte ich in diesem Präambulum anzuschlagen, und gerathe, ohne es zu wollen, in das Bereich schwer aufzulösender Dissonanzen. Man ist nicht umsonst ein deutscher Musiker! Bei der geringfügigsten Gelegenheit hat man daran zu tragen.

Ich eile zum Schlusse. Uns Componisten ist aber nur auf eine Weise zu schließen vergönnt; auch nach den tollsten Modulationen müssen wir zum Dreiklange zurückkehren. Vielfach ist dieser wunderbare Zusammenklang schon ausgelegt worden; der freundliche Leser lasse sich für heute meine Auslegung gefallen — sie heißt: Ernst, Milde, Heiterkeit.

Köln, den 8. September 1867.

Ferdinand Hiller.

Preußische Staatsbibliothek
BERLIN

Vierzehn Tage in Paris (1851).

I.

Vierzehn Tage in Paris nach vierzehnjähriger Abweſenheit! Es iſt wie ein Liqueurgläschen Wein bei brennendem Durſte, wo man lieber gleich das Heidelberger Faß anzapfen möchte. Aber freilich, welch ein Wein! Er bleibt einem wochenlang im Kopfe und die berauſchende Wirkung nimmt eher zu als ab. Was iſt da zu machen? Ausſchlafen kann man einen ſolchen Rauſch nicht — auslaufen in friſcher Luft kann man ihn noch weniger. Aber ausſchreiben kann ſich der Deutſche Alles — Feder, Dinte und Papier ſind für ihn ein Univerſalmittel, womit er ſich die gefährlichſten Berauſchungen aus Geiſt und Herz austreibt. Ich will es auch einmal verſuchen.

Paris iſt die ſchönſte Stadt der Welt. Ich habe zwar London und Petersburg nicht geſehen, aber — der ſelige Profeſſor Gans erzählte mir einſt, in Lyon habe ihn ein Lohndiener auf die Rhonebrücke geführt

und dort gesagt: „Monsieur, voici le plus beau point de vue de l'Europe.“ Haben Sie Genua gesehen? fragt ihn Gans. — Nein. — Neapel? Niemals. — Konstantinopel? Noch viel weniger. — Wie können Sie sich aber diesen Ausspruch erlauben? — C'est mon opinion, das ist nun einmal meine Meinung, war die Antwort. Darf ich mir nicht so viel herausnehmen wie ein Lyoner Lohndiener?

Paris ist schön, vor Allem weil es eine so echt organische Schöpfung ist. Man fühlt diesen Straßen und Plätzen an, daß sie entstanden, daß sie gleichsam gewachsen, daß sie nicht auf höchsten Befehl angelegt worden. Ueberall tritt einem der Geist aus diesen Häuserhaufen entgegen, der Geist eines lebendigen, thatkräftigen, zu Arbeit und Genuß gleich fähigen Volkes. Und wenn in den Straßen Roms und Venedigs ein verwandter, aber wie eine Geisterstimme aus längst vergangenen Zeiten in unsere Seele dringt, so klingen in Paris die Stimmen der Vergangenheit und der Gegenwart harmonisch in einander, und so mancher Accord verlangt von der Zukunft seine befriedigende Auflösung. Wir finden in Paris nichts Abgethanes, nichts Abgestorbenes, das folgende Geschlecht wußte sich stets wieder anzueignen, was das vorhergehende ihm hinterlassen, ohne deshalb dessen Spuren gänzlich

zu verwischen. Und wie wir uns im Freien gehoben fühlen beim Anblicke der Schöpfungen des ewigen Geistes, der die Natur beherrscht, so empfinden wir Aehnliches angesichts dieser großartigen Werke des ununterbrochen schaffenden Menschengeistes.

Neben jener, ich möchte sagen: seelischen Schönheit fehlt Paris auch die Schönheit der Form keineswegs. Abgesehen von seinen Monumenten, von den architektonischen Kunstwerken im eigentlichen Sinne des Wortes, findet in vielen Theilen der Stadt auch das sinnliche Auge vollkommenste Befriedigung. In neuester Zeit hat man namentlich in dieser Richtung sehr viel gethan. Wie man einen dichten Wald durch Anlegung von Fußpfaden, Eröffnung von Fernsichten u. s. w. in einen heiteren Park umwandelt, so hat man zu eng in einander verschlungene Straßen gelichtet, neue geschaffen und ältere so erweitert und geregelt, daß sie nicht mehr zu erkennen sind. Die Neigung der Franzosen zum Centralisiren zeigt sich hier in erfreulichster Weise, indem man ganz besonders darauf hinarbeitet, stets neue Ausgänge und Aussichten auf die Boulevards oder auf andere große Plätze, wie die der Börse, der Magdalenenkirche und dergl., zu gewinnen und so in dem großen Centrum des Landes wieder kleinere Centren zu schaffen. Auch die zahlreichen neuen Pri-

vathäuser machen einen äußerst freundlichen, heiteren Eindruck, welchen jedoch aus Form und Bauart zu erklären ich gelehrteren Leuten überlassen muß.

Und nun „der Humor davon" — das rege Leben, welches hier überall herrscht, die unendliche Mannigfaltigkeit des Thuns und Treibens, des Nichtsthuns und Zeitvertreibens! Freilich fällt einem das Goethe'sche Wort oft genug ein:

Warum treibt sich das Volk so und schreit?
Es will sich ernähren — — —

Aber man muß gestehen, daß, wenn dieser Wunsch die große Majorität beseelt, sie ihn mit solcher Anmuth an den Tag zu legen, oder vielmehr zu verbergen weiß, daß man versucht wird, zu glauben, alle diese herrlichen Magazine seien nur so wundervoll geschmückt, um uns zu ergötzen, alle diese Menschen arbeiteten für Andere nur, um ihnen Freude zu bereiten, bedienten einen auf hunderterlei Art nur aus Nächstenliebe. Eine gewisse gemüthliche Grazie scheint ein unverwüstlicher Charakterzug der Franzosen zu sein, der alle ihre politischen und socialen Umwälzungen überdauert. Ihm hat es der Fremde hauptsächlich zu verdanken, wenn er sich so schnell heimisch fühlt in einer Stadt, in welcher das Individuum sich doch eigentlich wie ein Tropfen im Meere verliert, und in welcher der bloße

Trieb der Selbsterhaltung durch die Verhältnisse zu einem hohen Grade von Egoismus, man möchte sagen: naturgemäß, sich ausbilden muß.

Die reizende Art, wie der Franzose die Producte seines Kunstfleißes hinzuhängen, zu stellen, zu legen, in künstlicher Ordnung und in künstlicher Unordnung den Augen des Vorübergehenden zu präsentiren weiß, ist bekannt genug. In dieser Hinsicht war mir der Fortschritt weniger auffallend, als in der Art, wie das Anzeigen der verschiedenartigsten Industrieen mündlich und schriftlich ausgeübt wird. Im Vergleiche zu London mag das, was die Pariser hierin leisten, ein Kinderspiel sein; dem aus Deutschland oder Italien Kommenden muß es aber jedes Mal wieder imponiren. Das Ausrufen, das Vertheilen oder Ankleben gedruckter Reclamen reicht lange nicht mehr aus — auf allen Mauern, auf fünfstöckigen Häuserwänden prangen pyramidalische Inschriften, welche für die Ewigkeit hingemalt scheinen und deren Inhalt oft im komischsten Widerspruche steht zu ihrer Größe. Wo das beste Brennholz zu holen, wo Haare am schnellsten und dauerhaftesten schwarz gefärbt werden, wo diese kolossalen Stereotypen selbst zu bestellen sind, alles das und viel mehr steht friedlich unter einander, wie am Triumphbogen die Namen Napoleonischer Schlachten. Das Evenement, das Journal Victor

Hugo's, verschmäht es nicht, allabendlich in flammender Transparentschrift sich, seine Rubriken und die berühmten und unberühmten Namen seiner Mitarbeiter dem geblendeten Auge erscheinen zu lassen. Daß die Adressen mancher Dinge, welche geheimsten Bedürfnissen entsprechen, am meisten vervielfältigt sind (um das Nachfragen zu ersparen), ist zwar „eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu". Man beleidigt das Anständigkeitsgefühl Aller aus Rücksicht auf den Einzelnen.

Unter den tausenderlei Dingen, welche die Aufmerksamkeit des in Paris Flanirenden auf sich ziehen, spielen in diesem Augenblick die zahlreichen Bureaux der Goldbarren-Lotterie eine Hauptrolle. Man weiß, daß das Lotteriespiel in Frankreich verboten ist, natürlich mit Ausnahme desjenigen, welches man gemeinhin auch das menschliche Leben zu nennen pflegt; aber auch diejenigen Lotterien, welche einen Zweck öffentlicher Mildthätigkeit haben, können von jenem Verbote ausgeschlossen werden. Die in Rede stehende hat einen solchen; es sollen nämlich mit dem Ertrage 5000 Individuen die Mittel gegeben werden, nach dem neuesten gelobten Lande, nach Californien, auszuwandern. Wie weit damit diesen 5000 armen Teufeln ein großer Liebesdienst geleistet wird, wollen wir auf sich beruhen lassen. Unterdessen thut man das Mögliche, um, ich glaube, sieben Millionen

Lotterie-Billets, von welchen das Stück einen Franken kostet, los zu werden. Im Anfange wollte die Sache nicht recht flecken; seitdem man aber in einem der Comptoirs auf dem Boulevard Montmartre ein Stück Geld ausgestellt hat, welches 400,000 Franken werth ist, geben die Billets reißend ab. Ich konnte nicht umhin, eines Tages in das Bureau einzutreten, um mir einen so formidablen Klumpen schnöden Metalles anzusehen, und kann nicht läugnen, daß er einen sehr appetitlichen Eindruck macht. Aus einer Art von Schamgefühl kaufte ich mir auch ein Billet, welches ich noch zwischen den Fingern hielt, als ich wieder auf den Boulevard trat. Da ging ein junger Blousenmann vorüber und sagte mir, als er meines Billets ansichtig wurde: Geben Sie mir's, das wird Ihnen Glück bringen; ich werde gewinnen, und dann theilen wir mit einander. In wie fern ich auf den zwar etwas communistischen, aber jedenfalls höchst sinnreichen Vorschlag eingegangen — erlaube ich mir der Oeffentlichkeit vorzuenthalten.

Unter die Präventiv-Maßregeln gegen künftige Revolutionen, deren Erfindung der Republik zuzuschreiben ist, gehört die Macadamisirung der Boulevards. Ob sie ihren Hauptzweck, den Barrikadenbau zu verhindern, erfüllen werde, steht dahin; ein be-

währter Arbeiter meinte, in solch einem Falle seien ein paar Häuser leicht in die Luft gesprengt. Und ob die Pariser, bei ihrem Talent und ihrer Uebung in dergleichen, nicht Revolutionen ohne Barrikaden zu machen im Stande sein werden, ist noch eine andere Frage — haben doch die bewaffneten Forts dem Bürgerkönig keinen Augenblick Vorschub geleistet. Ueber das nicht politische Verdienst jener Macadamisirung sind die Ansichten sehr verschieden. Jedenfalls ist der Lärm der Wagen dadurch bedeutend vermindert, was sowohl Schlafenden als Sprechenden zu Statten kommt. Anderntheils aber giebt dieses Unpflaster bei trockenem Wetter einen feinen Staub, von welchem manche Aerzte behaupten, daß er dem Gesundheits-Zustande der Bevölkerung sehr nachtheilig sein werde; bei Regenwetter aber ist der weiche, gelbe und klebrige Koth, in welchen sich dann die „Kunststraße" auflöst, höchst widerwärtig. Während der herrlichen Frühlingstage des vergangenen Monats waren die Boulevards, die Ex-Königsstraße (ich erinnere mich nicht, wie sie jetzt getauft worden) und die elyseeischen Felder bis zum Triumphbogen hinauf, wie in den schönsten Maitagen, von Tausenden übersäet. Ich hatte indeß von diesem spazierenden Gewimmel nicht den früheren heiteren Eindruck. Eine kluge Pariserin erklärte mir

dieſes zum Theil damit, daß die Kleidung der Frauen ſich gegen ſonſt weſentlich verdunkelt habe — oder deutlicher, daß von der Straßen-Toilette die helleren Farben faſt gänzlich ausgeſchloſſen ſeien. Eine andere Erklärung lag mir nahe genug, ich wollte mir ſie aber nicht geben. Indeß glaube ich nicht, daß es ein rein perſönlicher Eindruck war, der mich die rege Menge in einer etwas düſteren Beleuchtung ſehen ließ. Jener eleganten, in ihrer Jugend und Sorgloſigkeit ſich übermäßig gefallenden „Löwen" ſieht man auf den Straßen keine mehr, die Unterhaltungen der Spaziergänger ſcheinen ernſt, und auf vielen Geſichtern liegt ein Ausdruck von Sorge oder Abgeſpanntheit. Wie ſollten auch Begebenheiten wie die der letzten Jahre vorübergegangen ſein, ohne die tiefſten Spuren überall zurückzu laſſen?!

Die Franzoſen, die ſo gern das Wort zur That machen, lieben es, aus demſelben Grunde, überall das Symbol, die Fahne, le mot d'ordre des Augenblicks aufzupflanzen und hinzuſchreiben. So prangt die große Deviſe der „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" jetzt auf allen Kirchen und Caſernen, Paläſten und Brunnen, kurz, überall, wo nur Platz dafür war. Mir wurde das geradezu unausſtehlich. Nicht weil ich des Mißbrauchs gedachte, den man vormals mit

diesen herrlichen Worten getrieben, als man rief: La fraternité ou la mort! Nein, weil es, wenn auch kein grausamer, doch ein schnöder Mißbrauch ist, das Erhabene auf diese Weise zu populariſiren oder ihm vielmehr jede Bedeutung zu rauben. Es geht damit wie mit einer schönen Melodie, welche einem den ganzen Tag von den Drehorgeln vorgeleiert wird — man wird ſtumpf und kalt dagegen. Der seinen persönlichsten Geschäften oder Freuden Nachgehende sieht jene Worte zehnmal in einer Stunde — entweder er denkt sich eben gar nichts mehr dabei, oder er denkt: Es ist dummes Zeug. Für Aufnahme der großen Ideen, welche der Menschheit auf ihrer stürmischen Lebensfahrt als Leitsterne scheinen, kann der Einzelne nicht in jedem Augenblicke Sinn haben; deshalb soll man sie aber auch nur dann vor ihm aussprechen, wenn er sie nicht allein hört, sondern auch auf sie horcht. Wie der Hohepriester im Tempel zu Jerusalem nur einmal im Jahre das Allerheiligste betrat, um den Namen des Höchsten auszusprechen, so schreibe man jene Worte nur einmal hin, an die Wand des heiligsten Raumes, den Frankreich besitzt, oder enthülle eine einzige Fahne, auf welche sie gewirkt, nur einmal am heiligsten Tage. Auf welche Wand? an welchem Tage wird man fragen. Das darf ich aber aus guten Gründen nicht verrathen.

II. Die Theater.

Der Fremde, welcher nur kurze Zeit in der französischen Hauptstadt verweilt und eine Idee von den verschiedenen Bühnen derselben mitnehmen will, verbringt Vormittags zwischen 11 und 12 Uhr eine schwere halbe Stunde. Um diese Zeit werden, ich weiß nicht, wie viele Quadratfuß mit all den bunten, in allen Farben der Iris glänzenden Theaterzetteln beklebt, welche einem für den Abend so mannigfaltige Genüsse versprechen. Hier die Sonntag, dort die Rachel, hier eine erste Vorstellung in der Opéra comique, dort das neueste Stück von G. Sand! Es sind nicht zwei Bündel Heu, es sind deren mindestens ein Dutzend — wo soll man zuerst anbeißen? Gewöhnlich entscheidet der Zufall in der Form eines Freundes oder eines Diners oder eines Frei-Billets — oder man läßt sich durch eine augenblickliche Laune oder durch die Lage des Theaters, des Wetters und dgl. bestimmen. Man mag es aber noch so gut getroffen haben, schwerlich wird man sich am folgenden Tage des Gedankens erwehren, man hätte noch besser wählen können.

Man solle in Sachen der Kunst nicht vergleichen, wird einem oft gepredigt, sondern Alles Gute und Schöne in seiner Weise würdigen und genießen. Das

ist leicht gesagt, aber durchaus nicht eher noch gethan. In den meisten Fällen vergleicht man nicht, weil man will, sondern weil man muß. Nur wenn uns die Gegenwart so ganz erfüllt, daß es der Phantasie nicht mehr möglich wird, ein entferntes Bild neben das gegenwärtige hinzustellen, nur dann hört das Vergleichen auf; aber dann bedarf es auch dazu keines guten Vorsatzes. Das Sicherste, um dem Augenblicke vollkommene Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ist, wenig gesehen, gehört, erlebt zu haben, sehr jung zu sein, und was dergleichen mehr — aber man wird eingestehen müssen, daß es schwer ist, sich diese Vorzüge fürs ganze Leben zu bewahren. Meine Schuld ist es nicht, daß ich in früher Jugend in Paris Rossinische Opern, Beethoven'sche Sinfonieen, die Malibran und Chopin und Baillet und Neurrit hörte, und daß sich dieses Mal gar oft vielgeliebte Schatten vor mich hinstellten, mir die Freude verkümmernd an dem, was ist, durch die Erinnerung an das, was war. Die große Oper stand zur Zeit, als ich Paris verließ, in der höchsten Blüthe. Die Hugenotten waren so eben zum ersten Male aufgeführt worden, und zwar in einer Vollendung, wie gewiß nie und nirgends wieder. Abgesehen von der Vortrefflichkeit des Chores, des Orchesters, der mise en scène, Vorzüge, welche die Académie royale (oder vielmehr

nationale) ſich wohl immer mehr oder weniger zu erhalten wiſſen wird, wirkten die Falcon, die Damoreau, Levaſſeur und Nourrit hier zuſammen. Nourrit namentlich, deſſen furchtbares Ende eine der traurigſten Epiſoden der Kunſtgeſchichte unſerer Zeit bildet, war ein eben ſo eminenter Sänger als Schauſpieler, ein Künſtler, welcher die glühendſte Begeiſterung mit dem ſchärfſten Verſtande verband, und welcher den techniſchen Ausdruck der Franzoſen „eine Rolle ſchaffen" (créer un rôle) zur vollſten Wahrheit machte. Maſaniello, Comte Ory, Melchthal, Robert, Eleazar, Raoul gab er zuerſt und iſt gewiß in allen dieſen Partieen unerreicht geblieben; denn er wirkte nicht durch einzelne Vorzüge, deren Andere vielleicht noch in höherem Grade theilhaftig, ſondern durch die vollkommene Harmonie und innere Wahrheit ſeiner Charaktere. Gegenwärtig ſteht an ſeiner Stelle der auch in Deutſchland perſönlich bekannte Roger, ein durchgebildeter Sänger und gewandter Schauſpieler, deſſen Kräfte aber für die große Bühne der Akademie nicht auszureichen ſcheinen. Früher war bekanntlich Roger an der Opéra comique angeſtellt, und hat dort große Triumphe gefeiert; das allgemeine Urtheil der Pariſer geht dahin, daß er unrecht gethan, jenes Theater, welches ſeiner Individualität vollkommen angemeſſen, zu verlaſſen. Ich habe ihn

den Hugenotten gehört und muß trotz vielem sehr Gelungenen gestehen, daß mir Wollen und Können nicht immer in richtigem Verhältniß zu sein schienen. Das Anmuthige, Zarte und Gefühlvolle gelingt Roger vortrefflich, aber in Momenten der Energie und der Leidenschaft thut einem die übermäßige Anspannung des Organs, zu welcher er dann seine Zuflucht nimmt, wehe. Das Publikum klatscht überall solchen Kämpfen der Darstellenden seinen Beifall zu — ich glaube aber, daß das Wohlgefallen an dergleichen mehr mit der Arena, als mit dem Musentempel zu schaffen hat. Roger wir nächstens wieder eine größere Kunstreise durch Deutschland unternehmen — er wird mit Recht vielen Erfolg haben, wie schon bei sein[illegible] früheren Anwesenheit der Fall gewesen. Mö[illegible]n aber nicht wieder die Liebenswürdigkeit [illegible] alles Fremde so weit treiben, ihm zu erlauben, [illegible]en deutscher Sänger und deutscher Chöre Französ[illegible] zu singen, denn es ist eines gebildeten Publikums wahrhaft unwürdig, eine solche Abgeschmacktheit zu ertragen.

Levasseur ist immer noch tüchtig, wenn auch die Jahre keineswegs spurlos an ihm vorübergegangen. Die Damereau-Cinti ist aber nicht im entferntesten ersetzt. Alle jene Prinzessinnen, welche in den Auber- und Meyerbeer'schen Opern so kühl verliebt sind, und

ſo coquette Bravourarien ſingen, waren für ſie erfunden; ihre wunderbare techniſche Vollendung und der Reiz, die Süßigkeit ihres Organs machten jene hors d'oeuvre begreiflich. Ein Fräulein Yaborde, von welcher ich dieſes Mal die Königin von Navarra in den Hugenotten hörte, hat zwar eine ſehr hübſche Stimme und bedeutende Geläufigkeit (wie man ſie überhaupt heutigen Tages bei den Franzöſinnen vorzugsweiſe viel findet), aber ihr Vortrag hat noch einen übertrieben naiven Anſtrich; man kann ſie loben, doch ſich nicht für ſie intereſſiren. Die Partieen, die ſie ſingt, verlangen aber um ſo mehr das Ausgezeichnetſte von Seiten des Sängers, als Dichter und Componiſten im Grunde wenig für ſie gethan.

Die bedeutendſte Erſcheinung an der großen Oper iſt ohne allen Zweifel Madame Viardot-Garcia; es iſt mir aber zweifelhaft, ob ſie dort die ihr angemeſſenſte Stellung gefunden hat. Dieſe geniale Frau iſt freilich von einer Vielſeitigkeit, welche kaum zu erſchöpfen iſt; dramatiſche Sängerin, Coloratur-Sängerin, voll muſikaliſcher Erfindungsgabe, ſpielt ſie ſo trefflich Clavier, daß ich im Begriffe war, ſie zu bitten, den Pianoforte-Unterricht an der Rheiniſchen Muſikſchule zu übernehmen. In der italieniſchen Oper würde ſie aber, wie mir ſcheint, doch noch mehr den ihr zuſagenden Wir-

fungskreis finden. Die italienische Musik, abgesehen von ihrem größeren oder geringeren Werthe, wie sie nun einmal ist, läßt dem Sänger den größten Spielraum; übersprudelnde, eigenthümliche Naturen bedürfen aber mehr solcher Compositionen, in die sie hinein dichten können, als solcher, in welche sie sich verlieren müssen. Ein gewisser musikalischer Humor, den Madame Viardot im Concerte zuweilen auf einzige Weise hervortreten läßt, findet in dem Repertoire der großen Oper gar keinen Platz; auch die Vielseitigkeit ihrer Stimmlagen zu entwickeln, findet sie dort selten Gelegenheit. Ich habe sie leider nicht in der einzigen bis jetzt für sie geschriebenen Rolle der Fides im Propheten gehört, nur als Valentine in den Hugenotten durfte ich sie bewundern. Aber gerade hier hatte ich die Empfindung, als genüge ihr das nicht, was ihr darin geboten war; sie wollte mehr und mehr geben — und gab vielleicht zu viel. Sie verleiht so vielen Gefühlen mit der ungemeinsten Lebendigkeit Ausdruck, daß, mögen dieselben noch so wahr sein, die Gefahr nahe liegt, dem Zuhörer und der Rolle wehe zu thun. — Ein junger französischer Componist, Gounod, welcher früher den sogenannten großen römischen Preis gewonnen, seitdem aber wenig in die Oeffentlichkeit getreten ist, hat eine Oper, Sappho, für Mad. Viardot

vollendet und ist schon mit den Proben derselben beschäftigt. Die große Künstlerin interessirt sich lebhaft für dieses Werk, woraus jedenfalls zu schließen ist, daß sie in der Titelrolle eine ihren großen Gaben angemessene Aufgabe gefunden hat.

Es ist sehr erfreulich, daß die große Oper ihre Pforten immer mehr jüngeren Tonsetzern öffnet, wenn es auch ein etwas gewagtes Unternehmen sein mag, ohne frühere theatralische Erfahrungen auf dieser Bühne eine dramatische Laufbahn zu beginnen. Während ich in Paris war, waren auch die Proben zu Rosenhain's, freilich schon seit Jahren angenommener Oper im Gange, welcher alle ernsteren Kunstgenossen den besten Erfolg wünschten. Mit welch' unendlicher Sorgfalt, mit welchem Fleiße und mit welcher Gewissenhaftigkeit übrigens in Paris beim Einstudiren einer neuen Oper zu Werke gegangen wird, davon hat man in unserem lieben Deutschland im Allgemeinen noch gar keine Ahnung.

Auber's „verlorner Sohn" scheint schon auf der Heimkehr von seiner Reise in die Welt begriffen zu sein. Nachdem der erste Zeitungslärm verhallt, stellt sich heraus, daß die Oper eigentlich keinen Erfolg hat. Sie wird (für ein neues Werk) so selten gegeben, daß ich nicht dazu kam, sie zu hören, und die meisten meiner Bekannten meinten, ich dürfe deßhalb nicht untröstlich sein.

Der eben erwähnten Aufführung der Hugenotten merkte man doch sehr an, daß dieses Werk zur Ehre der Autoren sei es gesagt) schon unendlich oft gegeben worden: die Frische fehlte überall. Ob es in Folge republikanischer Sittsamkeit geschieht, daß die frühere reizende, vielleicht allzu reizende Badescene des zweiten Actes mit einem sehr tugendhaften und langweiligen Ballet vertauscht werden, weiß ich nicht zu sagen.

Wenn die große Oper denjenigen, welcher sie früher gekannt, in ihrem jetzigen Zustande Vieles vermissen läßt, so ist dies in ungleich höherem Grade bei der Opéra italien der Fall. Dieses Theater scheint mir ganz und gar seine Basis verloren zu haben. Zur Zeit seiner Blüthe war es einestheils der Vereinigungspunkt einer, zwar exclusiven und medisirenden, aber doch feingebildeten Gesellschaft; anderntheils suchte ihm Italien Jahr aus, Jahr ein seine vortrefflichsten Sänger, seine berauschendsten Compositeurs. Die Jeder, die Pasta, die Malibran setzten einander, die deutsch und italienisch gleichzeitig ausgebildete Sontag schloß sich ihnen würdig an, Rubini, Tamburini, Lablache sangen an demselben Abend, Rossini's Opern waren, wenn auch nicht mehr in ihrer ersten Neuheit, doch noch in ihrer ersten Frische, und Rossini selbst förderte das Institut durch seine belebende, anregende Gegenwart.

Zwar war er bei den Aufführungen ſelbſt in keiner Weiſe thätig, und namentlich während der Aufführungen ſeiner Opern irrte er in den Corridors umher und führte, um nicht zuzuhören, ſtundenlange Geſpräche mit den Logenſchließerinnen. Aber er war da, und es erhöhte den Reiz einer Vorſtellung des Barbiere, im Zwiſchenact den ſchönen dicken Maeſtro im Foyer ſpazieren zu ſehen. Dann kam Bellini, ſchrieb in Paris für die Griſi ſeine Puritaner und entzückte die ſchöne Welt durch ſeine lieblichen Melodieen und ſeine liebenswürdige Perſönlichkeit. Jene excluſive Geſellſchaft, ſie iſt zerſtoben, und, was unendlich viel ſchlimmer, Italien hat weder Sänger noch Componiſten mehr: wo ſoll da der italieniſchen Oper, die ja in Paris nie ein nationales Bedürfniß, nur eine Luxusſache war, noch Leben und Anziehungskraft kommen? Und doch ſtellt ſich ein zahlreiches, enthuſiaſtiſches Publikum zu ihren Vorſtellungen ein; aber es kommt nicht, um die Oper, es kommt, um Madame Sonntag zu hören, und je ehrenvoller dies für die vielbewunderte Sängerin, deſto mehr beſtätigt es die eben von mir ausgeſprochene Meinung.

Die Gräfin Roſſi hat alle Regeln der Grammatik umgeſtoßen, denn ſie hat die vergangene Zeit zur gegenwärtigen gemacht: ſie iſt allen hergebrachten Ideen der

„guten Gesellschaft" zu nahe getreten, denn sie hat gezeigt, daß es noch schöner ist, wenn eine Gräfin Sängerin, als wenn eine Sängerin Gräfin wird; sie hat endlich den Conservatismus so reizend gemacht, daß die größten Diplomaten bei ihr lernen und die feurigsten Revolutionäre verzweifeln können. Nachdem die liebenswürdige Gräfin so lange an den europäischen Höfen gelebt, ist es zwar nicht wunderbar, daß sie so vollkommen auf dem Theater zu Hause, aber um so wunderbarer, daß sie dabei ihrer Kunst so treu geblieben. Freilich, „singen, singen", das haben die Staatsmänner eben so gern als die Dichter.

Die Rolle, in welcher gegenwärtig Madame Sonntag die größten Erfolge feiert, ist die der Regimentstochter, jener Lieblingsrolle beinahe aller lebenden Sängerinnen, sie mögen, wie z. B. Jenny Lind, auch noch so sehr für classische Musik schwärmen. Eine etwas burschicose und doch tugendhafte Marketenderin, ein neckisches und doch tieffühlendes Mädchen, ein Naturkind und doch eine Gesangs-Virtuosin, alles das in Einer Person und in zwei reizenden Costumes darzustellen, das mag allerdings eine anziehende Aufgabe sein. Gräfin Rossi löst sie in erstaunenswerther Weise, mit so jugendlicher Grazie im Spiel, mit so vollendeter Meisterschaft im Gesange, daß der Kritik nicht der geringste Raum bleibt.

Darf ich trotzdem, und trotzdem ich Donizetti's Composition dieser Oper vortrefflich finde, eingestehen, daß ich während der ganzen Vorstellung ein gewisses Gefühl des Unbehagens, ja, der Wehmuth nicht los werden konnte? Ich hatte den Eindruck, als träte eine Künstlerin wie Madame Sonntag, eine Frau wie die Gräfin Rossi ihrer persönlichen und weiblichen Würde doch etwas zu nahe durch Darstellung dieser Rolle, wenn ich auch keinen Augenblick verkannt habe, mit wie viel künstlerischer und weiblicher Feinheit sie dem Uebermuthe darin die Grenze gezogen. In welch' höherem Lichte würde mir aber die Künstlerin erscheinen in Rollen wie Iphigenie, wie Donna Anna wie Euryanthe! So lange der Künstler nur amusirt, erscheint er als ein Diener des Publikums; erst wenn er Schönes, Wahres, Erhabenes bringt, steht er über demselben. Vielleicht habe ich deßhalb Madame Sonntag als Regimentstochter nur mit einigem Unmuthe bewundert.

Daß übrigens die gefeierte Sängerin die Rolle der Donna Anna in dieser Saison noch nicht gesungen, lag daran, daß man für die des Don Giovanni — keinen Sänger hatte. Man hat schließlich daran gedacht, aus Deutschland einen Bariton zu verschreiben, vielleicht ist es gelungen. Wir Deutschen sind ja überhaupt die Allerweltsleute und besorgen von jeher die Geschäfte

aller anderen Völker beſſer als die unſeren; wundern ſoll's mich nicht, wenn in einigen Jahren das ganze Perſonal der italieniſchen Oper in Paris aus Deutſchen zuſammengeſetzt iſt. Schreibt doch Thalberg jetzt eine italieniſche Oper für die nächſte Saiſon in London! Und iſt doch Eckert, unſer deutſcher ungetreuer Eckert, Maëstro al cembalo! So ſehr es die Freunde des jungen Künſtlers freuen muß, ihn eine ſo ehrenvolle Stellung einnehmen zu ſehen, ſo müſſen ſie doch wünſchen, er möge bald eine andere finden, welche ihn nicht allzu ſehr vergeſſen mache, daß er ein Schüler Mendelsſohn's geweſen. Was ſeine gegenwärtigen Beſchäftigungen betrifft, ſo iſt es ſchlimm, wenn er an denſelben Freude findet, und eben ſo ſchlimm, wenn er keine daran findet.

Wie viele ſchöne deutſche Talente abſorbirt Paris! Iſt für dieſelben im Vaterlande wirklich kein Raum mehr? Statt die unfreiwilligen Flüchtlinge zu verjagen, ſollte die franzöſiſche Polizei dieſe freiwilligen Flüchtlinge uns zurück ſchicken — wie gern würden wir ſie aufnehmen! Aber — pas si bête!

III. L'opéra comique.

Obwohl man ſo viele Opern dieſes Theaters ins Deutſche überſetzt hat, ſo kann man doch den Namen

desselben kaum verdeutschen; den der komischen Oper würde eine ganz falsche Nebenbedeutung geben, da sehr häufig die Stoffe, die sie verarbeitet, nichts weniger als komisch sind, während ihre vornehme Schwester, die Akademie, sich zuweilen (wie z. B. in Auber's Liebestrank) zu Lust und Scherz herabläßt. Der einzige, zwar ganz äußerliche, aber in allen Fällen feststehende Unterschied zwischen den beiden lyrischen Theatern der französischen Hauptstadt ist der, daß in der großen Oper nie gesprochen wird, während der Dialog einen wesentlichen Theil der Opéra comique bildet. Und zwar ist dies nicht ein bloßes Herkommen, sondern keines der Theater darf hierüber hinaus, ohne sich einer Uebertretung der ihm strenge vorgeschriebenen Grenzen schuldig zu machen. So könnte man denn allenfalls die Opéra comique mit dem Namen Conversations-Oper in Deutschland bezeichnen, in welchem freilich nichts als das der Conversation angehängte é deutschen Ursprungs ist.

Wenn es eine französische Musik giebt (was ich eigentlich nur in Paris habe ernsthaft bezweifeln hören), so ist die Opéra comique ihr, zwar einziges, aber auch erb- und eigenthümliches Gebiet. Sie ist aus der Vereinigung der Comédie und der Chanson, dieser so echt französischen Geistesproducte, hervorgegangen, eigentlich

ein in musikalischer Hinsicht erweitertes Vaudeville. Die älteren gestochenen Partituren aus dem vorigen Jahrhundert tragen meistens die Bezeichnung „Comédie“ oder „Drame“, in Musik gesetzt von Herrn Dalayrac z. B., und freilich enthält das Repertoire der Opéra comique nichts weniger als Libretti im Sinne vieler italienischen oder Opern im Unsinne der meisten deutschen Textverfertiger, sondern anziehende und spannende Theaterstücke, in welchen die früheren Dichter auch auf die Verse viele Sorgfalt verwandten, und welchen bis auf die neueste Zeit ein geistreicher oder wenigstens äußerst lebendiger Dialog nicht fehlt. Doch ich komme von meinen „vierzehn Tagen“ weit ab, und obendrein in die Gefahr, Allbekanntes aufzutischen — also vorwärts!

Die Opéra comique (der Opéra comique müßte man eigentlich sagen) hat sich in Bezug auf musikalische Ausführung, so wie auf „In-Scenesetzung“ gegen sonst sehr gehoben. Auch ist sie die lyrische Bühne in Paris, welche die solidesten Geschäfte macht. Während die große und die italienische Oper, trotz ihrer hohen Eintrittspreise, fortwährend eine Art von Lotterie spielen, sieht die Opéra comique bei freilich bedeutend geringeren Preisen jeden Abend ihre Räume auf's stattlichste gefüllt. Die echten Dilettanten, mögen sie

zur Roſſini'ſchen oder Beethoven'ſchen Fahne ſchwören, hegen zwar eine gewiſſe innere Verachtung gegen dieſes Theater, die höhere elegante Geſellſchaft macht ihm ebenfalls nur ausnahmsweiſe bei einer erſten Vorſtellung oder dergl. einen Beſuch; aber der Boutiquier, der Employé, die Familien der Provinz, kurz, der ganze eigentliche Bürgerſtand findet dort die muſikaliſche Koſt, die ihm am beſten behagt. Dem weniger gebildeten Franzoſen liegt die idealere Tondichtung jedenfalls ferner als dem Deutſchen, welcher auf gleicher Stufe der Bildung mit ihm ſteht; was dem Franzoſen vor Allem gefällt, iſt die pikante rhythmiſch klare Melodie, und dann das muſikaliſche Wiedergeben des Witzwortes, der feinen Wendung im Dialog, deſſen, was ſo echt franzöſiſch, daß es auf Deutſch kaum zu erklären ſein mag: le mot, le refrain spirituel, der aber nicht geiſtreich, der plein de verve, aber nicht ſchwungvoll zu nennen iſt. Das, was der Franzoſe von ſeiner Vokalmuſik vor Allem verlangt, iſt am beſten durch das Wort ausgedrückt, deſſen er ſich zur Beurtheilung eines Sängers bedient: „il a parfaitement dit sa romance", er habe ſein Lied vortrefflich geſagt, geſprochen; denn der Text bleibt ihm ſtets die Hauptſache. Als ich abreiſte, war „La Dame de Pique" die letzte Erſcheinung von Belang an der Opéra co-

mique; der Text von Scribe (welcher ſich, wie gewiſſe Elemente faſt bei allen Zuſammenſetzungen findet), die Muſik von Halevy. Eine Oper, wie Scribe ſie jetzt verfertigt, erzählen zu wollen, iſt beinahe eben ſo unmöglich, als mauriſche Ornamente zu beſchreiben. Das iſt alles ſo in einander verſchlungen, daß man vor Bäumen keinen Wald, vor Zufälligkeiten keine Handlung mehr ſieht. Jede Unwahrſcheinlichkeit wird durch eine noch größere erklärt, ein kleiner Umſtand macht eine actlange Expoſition zu nichte, ein noch kleinerer bringt Alles wieder in Ordnung. Was kommt nicht alles in dieſer Pique-dame vor! Das Innere eines Bergwerks und eine Spielbank in Karlsbad und ruſſiſche Officiere und eine myſteriöſe Karten-Königin und deutſche Banquiers — und eine reizende buckelige Gräfin ſpielt die Hauptrolle. Am Ende aber ergiebt ſich's, daß die buckelige Gräfin weder das Eine noch das Andere, ſondern eine ganz gerade gewachſene, wundervolle und wenigſtens einige Hundert Millionen reiche Prinzeſſin iſt, und nun kann man ſich die Freude ihres Liebhabers denken, der für ſeine Leidenſchaft quand même einen ſo herrlichen Lohn erhält. Und dieſer Liebhaber iſt überdies nur ein ruſſiſcher Lieutenant und macht eine ſo enorme Partie — ja, Scribe weiß die Tugend zu belohnen.

• .

Ueber die Muſik dieſer Oper nach einmaligem Anhören ein Urtheil zu fällen, darf ich mir nicht erlauben. Schon um die Handlung halbwegs zu verſtehen, müßte man einen noch zu erfindenden Sinn mitbringen, denn Auge und Ohr reichen entfernt hierzu nicht aus. Und nun dazu eine neue Muſik, neue Sänger, prachtvolle Decorationen, lange Zwiſchenacte und ein ganzer Tag Pariſer Lebens vorher — da behalte einer zum Zuhören kritiſche Ruhe! Im Allgemeinen jedoch ſcheint mir dieſe neueſte Compoſition Halevy's ſeinen früheren Werken nachzuſtehen, und das iſt auch ganz in der Ordnung. In Paris macht ein junger Künſtler (in welcher Kunſt es ſei) ein paar tüchtige Werke, die er unter ſchweren Kämpfen in die Oeffentlichkeit bringt und welche ihm wenig eintragen. Aber nun wird er nach und nach berühmt, und je berühmter er wird, deſto größere Anſprüche macht man quantitativ, deſto geringere qualitativ an ihn. Man verlangt fortwährend neue Arbeiten, wofür ihm weniger Zeit bleibt als ſonſt, denn er iſt Membre de l'académie geworden, macht ein Haus, geht häufig dans le monde und hat obendrein für eine Familie zu ſorgen. Da arbeitet er denn ein wenig viel, ein wenig flüchtig und nimmt es nicht genauer mit ſich, als — das Publikum es verlangt. Er hat einen Namen, eine Stellung, nun macht

er sich auch noch ein Vermögen, und seine Carrière ist nach allen Seiten hin vollendet. In Deutschland sind die Verhältnisse dem gewissenhaften Talente viel günstiger, und es kommt nicht so leicht eines in die Versuchung, vom Pfade künstlerischer „Treu' und Redlichkeit" abzulenken.

Die Darstellerin der Pique-dame selbst, jener seltenen Heuchlerin, welche sich einen ganzen Abend für verwachsen ausgiebt, ohne es zu sein, ist Madame Ugalde, eine der gepriesensten Sängerinnen von Paris. Sie ist graziös, beinahe hübsch, hat kluge Augen und ein schalkhaftes Lächeln, welches in jener Rolle fast errathen machen könnte, daß es mit ihrer Krücke und mit der hohen Schulter nicht so viel auf sich hat. Ihre Stimme ist eine echt französische, durchdringend, ohne voll zu sein, angenehm, ohne zu ergreifen. Was sie am meisten auszeichnet, ist ihre enorme Geläufigkeit. Ich glaube, ein Dase könnte nicht berechnen, wie viele Noten sie in einer Minute zu singen im Stande ist. Sie macht Coloraturen wie Feuerräder; das glänzt und leuchtet ohne Unterbrechung, zerplatzt aber auch plötzlich, man weiß nicht, warum. So lange ich sie nur für eine Gräfin hielt, war mir die Masse von Tonleitern, mit welchen sie um sich warf, doch etwas gar zu toll; als ich aber später ihren eigentlichen Stand erfuhr, begriff

ich Alles, denn Prinzessinnen ist in dieser Art das Außerordentlichste erlaubt.

Eine kleine einactige Oper, welcher ich eine sehr angenehme Stunde verdanke, heißt: „La chanteuse voilée“, das Buch von — Scribe, das versteht sich von selbst, aber dieses Mal in Gemeinschaft mit Leuven, die Musik von Victor Massé. Letzterer ist ein angehender junger Componist, und auch seine Composition — geht nur an. Was mich so sehr ergötzte, war der Stoff und eine Mademoiselle Lefebvre, welche, „die verschleierte Sängerin“ gab. Um das Lob dieses allerliebsten Mädchens mit gebührender Begeisterung singen zu können, muß ich mich wohl entschließen, die Handlung der Oper zu erzählen, mit welchem Unternehmen ich leicht den vollständigsten Fiasco zu machen in Gefahr gerathe. Indeß was thut man nicht alles, wenn man Jemanden liebt, d. h. quand on aime quelqu'un! Der berühmte spanische Maler Velasquez zeigt es in unserer Oper, denn er benimmt sich wirklich gar so ungeberdig. Und die arme Palomita verdient so sehr eine bessere Behandlung! Sie, nur eine arme Magd, in den Diensten des Velasquez, ist eigentlich die Einzige, die ihn nicht verlassen, nachdem er in Gesellschaft der Lions von Sevilla sein ganzes väterliches Erbtheil durchgebracht. Freilich rühmt sich auch der Polizei-

Commissar Perdican, dem jungen Maler die treueste Freundschaft zu bewahren — er könnte, ja, er sollte ihn tagtäglich festnehmen, da Velasquez ein ganzes Heer von Gläubigern hat, und er thut es nicht. Darf Freundschaft die Ausübung der Pflicht verhindern? werden gewissenhafte deutsche Polizei-Beamte ausrufen. Sie mögen sich beruhigen, ihr Standesgenosse in Sevilla wußte (und zwar schon um das Jahr 1620, wie Scribe mit historischer Genauigkeit feststellt), was er seiner hohen Würde schuldig war. Aber so oft von der einen Seite Perdican die Aufforderung zukommt, seinen Freund eines ungelösten Wechsels wegen zu verhaften, erhält er von einer anderen Seite das nöthige Geld, um denselben einzulösen. Von wem er diese Summen erhält, weiß sogar der Polizeimann selber nicht; er vermuthet, es sei von einer der hohen Damen, deren Portraits Velasquez in der Arbeit hat und die in den jungen Künstler ... an den jungen Künstler ... nun, so was kommt ja wohl noch im Jahre 1851 vor. Was aber heutigen Tages, so hoffe ich wenigstens, nicht vorkommt, ist, daß der Maler, wie es bei unserem Spanier der Fall, von seinen Portraits und deren Originalen und seinem Atelier und der ganzen Malerei nichts wissen mag. Er arbeitet mühselig vorwärts, um Perdican, dem er den Ertrag aller jener einge-

lösten Wechsel schuldig zu sein glaubt, zu bezahlen — dann will er fort, hinaus in die weite Welt. Einstweilen plagt er die arme Palomita auf's grausamste, sie, die ihm so sehr ergeben. Sie ist eben im Begriffe dem polizeilichen Hausfreunde ihr Leid zu klagen, als Velasquez, sie rufend, hereintritt. „Da verbringt sie schon wieder ihre Zeit mit nichts!" — „Im Gegentheil, sie spricht mit mir von dir!" sagt Perdican. „Sie sollte mein Atelier in Ordnung bringen!" — „Es ist in Ordnung." — „Es ist Mittag, und ich habe noch nicht gefrühstückt." — „Das Frühstück ist bereit, Herr." — „Ich mag nicht frühstücken, ich muß arbeiten, aber Pinsel, Palette, nichts ist rein gemacht." — „Alles ist zu deinen Diensten, Herr!" — „Nun, so mache, daß du fortkommst." — „Ich gehe, Herr, aber seid auch nicht gar zu böse!" — singt Palomita und geht ab. Velasquez bleibt nun mit seinem Freunde tête à tête, sie unterhalten sich so gut, wie sie können, denn Velasquez ist sehr blasirt; er wünscht nur Eines, seine Schulden zu bezahlen und dann auf Reisen zu gehen. Hierzu will ihm nun Perdican behülflich sein, durch eine etwas spanische Unternehmung. Eine Sängerin, Lazarilla, mit einer himmlischen Stimme und einer göttlichen Taille, bezaubert im Momente ganz Sevilla — und nicht etwa im Concertsaale oder gar auf der

Bühne — nein, auf dem großen Platze, auf welchem das Atelier des Malers liegt. Dort erscheint sie allabendlich und singt zur Guitarre die reizendsten Boleros, die lieblichsten Canzonetten. Adel und Volk versammeln sich dann, lauschen entzückt den süßen Tönen, und wenn sie zum Schluß im Kreise umhergeht und ihre Börse hinhält, so regnen die Goldstücke hinein, und Arm und Reich ist überglücklich, wenn Lazarilla dafür einen ihrer anmuthigen Knickse macht. Ich hätte beinahe gesagt, wenn er ein Lächeln dafür erhält, aber da steckt es ja eben — Lazarilla erscheint nur dicht verschleiert, Niemand hat ihr Antlitz gesehen — sie muß mithin die Schönste der Schönen sein. Davon ist auch der Gouverneur von Sevilla überzeugt, oder vielmehr, um sich so recht davon zu überzeugen, hat er unserem Polizei-Commissar befohlen, „unter dem weisen Vorwande, Versammlungen auf öffentlicher Straße zu verhindern," sich heute Abend der Lazarilla zu bemächtigen. Perdican ist bereit, dem hohen Befehle nachzukommen, und gründet nebenbei darauf seine Speculation für den Maler. Denn in dessen Atelier will er seinen schönen Raub bergen — er soll in aller Eile ihr Portrait machen, was so viel heißt, als eine Scribe'sche Summe Geldes in zehn Minuten verdienen. Velasquez ist Alles recht, wenn er sich nur frei machen

kann. Das kann aber der Ermite mit allem Gelde von der Welt nicht, denn — er iſt verliebt, verliebt in ſeine arme Magd, die — das haben wir längſt errathen — ihren Herrn anbetet. Ob es nun pſychologiſch vollkommen richtig, daß ſie, die doch nichts weniger als auf den Kopf gefallen, von der Neigung des Malers gar nichts ahnt, das mögen Erfahrenere, als ich es bin, entſcheiden. Daß aber eine derartige gegenſeitige Liebe in einer Opéra comique ein glückliches Ende nimmt, das iſt ſelbſtredend, wenn auch die zu ſchließende Ehe eine Art von Mésalliance ſein ſollte. Doch was Mésalliance! das Talent iſt der ſchönſte Adel — on a vu des rois épouser des bergères, und (daß ich's nur gleich verrathe, ſonſt verliere ich die Geduld) unſere Palomita iſt niemand Anderes als die berühmte Lazarilla. Ohne bei einem Garcia der damaligen Zeit Unterricht genommen zu haben, war die arme Magd eine entzückende Sängerin geworden, und — was noch viel ſeltener — ſie benutzt ihr Talent ohne Ehrgeiz, ohne Selbſtſucht, ohne Coquetterie, lediglich um damit insgeheim den Geliebten ihres Herzens zu unterſtützen. Daß Velasquez ſie nach ſolchen Beweiſen von Liebe, Talent und Tugend heirathet, iſt wahrhaftig das Geringſte, was er thun kann.

Aber auch die Lieblichkeit der Darstellerin der viel getreuen Palomita, des Fräulein Lefebvre, würde sie selbst würdig machen des Glückes, wenigstens einen großen Maler zum Manne zu bekommen. Ohne eine glänzende Schönheit, ohne eine eminente Sängerin zu sein, hat sie in ihrem ganzen Wesen, in Gesang, Spiel, Organ, Blick und Bewegung so viel Anziehendes, daß sie mir einen tieferen Eindruck hinterlassen hat, als manche bei Weitem größere Künstlerinnen. Sie hat französische Grazie ohne Coquetterie, eine Art von deutscher Gemüthlichkeit ohne Sentimentalität. Während in so vielen Pariser Stücken Verhältnisse, die nichts Schlimmes zeigen, so viel Schlimmes vermuthen lassen, hat es in der besprochenen kleinen Oper den Autoren beliebt, ein Verhältniß als vollkommen rein hinzustellen, welches so leicht ein Achselzucken veranlassen könnte. Sobald man aber Fräulein Lefebvre gesehen, erkennt man vollkommen, daß der arme Velasquez nur die Wahl hatte zwischen Flucht und Hochzeit, und man sehnt sich mit seinem tollen Wesen erst aus, nachdem er den Entschluß gefaßt, die Zahl der Glücklichen auf dieser Erde, d. h. der Ehemänner, zu vermehren.

Was ich außerdem von Sängern an der Opéra comique gehört, war gut, ohne gerade außerordentlich

zu ſein, bildete aber ein vortreffliches Enſemble. Daß die Mitglieder dieſer Bühne von jeher im Allgemeinen eben ſo treffliche Schauſpieler ſind, als wären ſie gar nicht genöthigt, zu ſingen, iſt eine bekannte Sache, und dieſer Umſtand allein iſt es, der den Erfolg ſo mancher Opern erklärt, in welchen die Muſik, neben einer intereſſanten Comödie, eigentlich nur ſo nebenher läuft. Wie ſchlimm muß es nun, man verzeihe mir zum Schluſſe dieſen Seufzer, mit unſerer deutſchen Oper ausſehen, wenn wir fortwährend zu franzöſiſchen Opern, die unſere meiſten Sänger nicht ſpielen, und zu italieniſchen, die ſie nicht ſingen können, unſere Zuflucht nehmen müſſen, Opern, die ebendrein in ihren jammervollen Ueberſetzungen weder von dem pikanten Texte der franzöſiſchen, noch vom Wohlklange der italieniſchen Originale die entfernteſte Ahnung geben!

VI. Claudie, Drama von G. Sand.

Neben der, allerdings noch immer herrſchenden Scribe'ſchen dramatiſchen Schule, deren Eigenſchaften und Eigenthümlichkeiten mehr als hinreichend bei uns beſprochen worden, erhebt ſich in Paris eine andere, welche ſich bemüht, einestheils durch größere Einfachheit und Wahrheit, anderntheils durch ſchönere Form zu wirken, und die ſchon mehrfach bedeutende Erfolge

errungen. Georges Sand, dieses bewundernswürdige, stets sich neu entwickelnde, stets fortschreitende Genie, steht auch hier oben an. Ihr neuestes Drama, Claudie, wurde tagtäglich auf dem Theater der Porte St. Martin aufgeführt, und zwar immer bei überfülltem Hause. Die Darstellung desselben hat auch mir den tiefsten Eindruck gemacht, und ich kann nicht umhin, näher darauf einzugehen, wenn auch der Inhalt dieser Skizze gar manchen Ihrer Leser schon aus französischen Blättern bekannt sein mag.

Wir befinden uns auf einer schönen Meierei zur Zeit der Ernte. Die Eigenthümerin, la Grand' Rose, ist eine Bauers-Wittwe, welche so eben aus der Stadt zurückgekehrt, wo sie den letzten Proceß gewonnen, den sie noch in ihren Erbschafts-Angelegenheiten zu führen hatte. Sie ist noch jung und schön, sehr reich und hat keinen Grund, ihr Leben im Wittwenstande zuzubringen. Diese Meinung theilt sie mit ihrem Meier Faveau, der aber dabei noch seine besonderen Interessen hat. Er möchte nämlich gar gern seinem Sohne Sylvain eine so treffliche Partie verschaffen, und bei dem ganz vertraulichen Verhältnisse, in welchem er zu seiner Patronin steht, sagt er ihr dies auch mit ziemlich klaren Worten. Sein Sohn ist freilich arm, aber ein paar tüchtige Arme, ein offener Kopf, ein redliches

Herz und ein angenehmes Aeußeres obendrein scheinen ihm hinreichend aufzuwiegen, was Andere der reichen Wittwe zu ihren Besitzthümern hinzubringen könnten. La Grand' Rose widerspricht ihm hierin nicht, aber Sylvain hat für sie einen großen Fehler: er ist den Frauen gegenüber zu kritischer Natur; er hat keine Entschuldigung für den geringsten Fehltritt, er sieht in einem Nichts schon etwas, während die Wittwe es lieber zu haben scheint, wenn man in einem Etwas nichts sieht. Uebrigens steht ihm kein Nebenbuhler von Bedeutung im Wege, es müßte denn Denis Ronciat sein. Dieser, eine Art von Landlöwe, ist ein eleganter Mensch, der, was schon sehr viel sagen will, die Ueberzeugung hat, allen Frauen zu gefallen, und der Grand' Rose zu Liebe von seinen etwas entfernten Besitzthümern in diese Gegend gekommen, um bei derselben der ganzen Jugend des Landes den Vorzug abzugewinnen. Daß dem braven Meier die Hauptschwierigkeit, seinen Sohn so vortrefflich zu verheirathen, von diesem selber kommen werde, davon hat er trotz aller seiner Pfiffigkeit keine Ahnung. Deste klarer sieht seine Frau, die liebende Mutter, in der Seele ihres geliebten, einzigen Kindes, und ist eben im Begriffe, den Vater ein wenig aufzuklären, als Sylvain erscheint. Er kündigt an, daß der Wagen mit der

Festgarbe im Anzug; der Meier soll den Wein bereit halten und für einige Schnitter, die, aus der Ferne gekommen, noch heute abreisen wollen, den Lohn abzählen. Unter letzteren befindet sich auch Vater Remy, ein achtzigjähriger Greis, mit seiner Enkelin Claudie.

Bei dem Auftreten des hohen, auf's ärmlichste gekleideten Alten und des schlanken Mädchens schauert Sylvain zusammen. Sie wollen noch denselben Abend nach der Heimath zurück. Javeau, der zwar ein guter Mann, aber ein wenig knauserig ist, kann sich nicht recht darein finden, den beiden Leuten, einem Greise und einem Kinde, die verlangte Löhnung voll auszuzahlen — und doch haben sie sich zu Zweien nur die Löhnung für Einen ausbedungen. Aber wie warm vertheidigt sie Sylvain! Sein Vater, welcher sich am Fuße beschädigt, konnte der Arbeit der Schnitter nicht beiwohnen — er konnte nicht sehen, mit welchem Fleiße, mit welcher Ausdauer der Alte und seine Enkelin gearbeitet, wie trefflich sie sich betragen, wie allgemein sie geliebt und geehrt worden. Freilich, der Alte hat auch gedient, er war Unterofficier, er hat Erziehung! Und daß solche Leute eine Arbeit verrichten müssen, die ihnen so wenig ansteht! — nein, nicht den einfachen Lohn, den anderthalbfachen wenigstens müsse der Vater auszahlen, wenn er gerecht sein wolle, ge-

recht wie der liebe Gott selber. Remy und Claudie wollen davon nichts wissen — sie sind im Elend, aber stolz, sie verlangen den ausbedungenen Lohn, nicht mehr und nicht minder. Nachdem man sich zur allgemeinsten Zufriedenheit verständigt, willigen sie ein, ihre Abreise bis nach dem bevorstehenden Feste zu verschieben.

Claudie und Sylvain bleiben allein — erstere verrichtet, um sich nützlich zu machen, allerlei häusliche Arbeiten. Sylvain richtet eine Frage nach der anderen an sie — sie beantwortet alle mit gleicher Genauigkeit und gleicher Kürze. Du hast dieses Jahr zum ersten Mal bei der Ernte gearbeitet? — Zum dritten Mal. — Du bist noch so jung. — Ich bin einundzwanzig Jahre alt. — Du hast deine Eltern wohl sehr früh verloren? — Ich war fünf Jahre alt. — Ihr solltet hierher ziehen; meine Mutter, Alle würden Euch Arbeit geben, Euch beistehen! — Sie ist sehr gut, deine Mutter. — Und du möchtest nicht hierher ziehen? — Mein Großvater hat zu Hause seine Gewohnheiten. — Und du willst dort bleiben? — Mein Gott, ja! sagt Claudie mit schmerzlich bewegter Stimme und geht in's Haus.

Der Eindruck, den die einfache Scene macht, aus welcher Vorstehendes wohl die Hauptmomente enthalten

mag, ist unbeschreiblich. Je weniger die jungen Leute sich sagen, desto mehr, ahnt man, müsse in ihnen vorgehen; der tragische Gegensatz, der im Leben so oft vorkommt, zwischen dem, was der Mund spricht, und dem, was die Seele bewegt, dringt mit seiner ganzen Macht unwiderstehlich auf uns ein.

Sylvain, der allein geblieben, vermuthet, Claudie habe zu Hause einen Freier, und will sich glauben machen, alles, was er verlange, sei, sie glücklich zu wissen — aber der Zuschauer weiß längst, daß ihm nur geholfen wird, wenn er sie glücklich machen kann.

Denis, der bäuerliche Lovelace, tritt auf — nach wenig Worten läßt ihn Sylvain, der in die tiefste Träumerei gerathen, stehen und geht seiner Wege. Denis hat nichts im Kopfe, als seinen bevorstehenden Triumph bei der Grand' Rose. Er naht sich Claudien, die ihre Arbeit fortzusetzen im Begriffe steht. Sag doch, Kind — sie schaut auf, beide erkennen sich gegenseitig und stehen erstarrt einander gegenüber.

Ein trauriges Räthsel wird uns nun gelöst. Vor sechs Jahren, als Claudie ein fünfzehnjähriges Mädchen, hatte sich Denis ihre Liebe zu erwerben gewußt — er hatte sich mit ihr verlobt, ihr die Ehe feierlich versprochen, sie verführt, und als sie im Begriffe war,

Mutter zu werden, schmählich verlassen. Nach fünf Jahren, während welcher sie nie wieder von ihm das Geringste erfahren, sieht er zum ersten Male vor ihren Augen. Ihr Kind ist im vorigen Jahre gestorben — sie liebt Denis nicht mehr, sie verachtet ihn und auf seine unverschämten Geldanbietungen weiß sie nur Eine Antwort „Malheureux que vous êtes!“

Man hört die Töne des Dudelsacks, ein heiteres, lebensfrisches Bild entwickelt sich vor unseren Augen. Ein großer Wagen voller Garben wird im Hintergrunde auf die Bühne gezogen, die Ehrengarbe, mit Blumen und Bändern verziert, wird von demselben herabgelassen und nach dem Vordergrunde gebracht. Alle Bewohner des Hofes, Arbeiter, Schnitter, Bäuerinnen, Kinder versammeln sich um dieselbe. Sylvain wird von seinem Vater aufgefordert, den Blumenstrauß von der Garbe zu nehmen und ihn der Grand' Rose zu überreichen, aber er weigert sich dessen, denn das müsse der Jüngste oder der Aelteste der Anwesenden thun. Man übergiebt Remy, der die alten Gebräuche genau zu kennen sich rühmt, das Amt des Ceremonienmeisters, und die Festgarbe soll ihm dann zur Belohnung bleiben. Aber die Garbe kann er ja nicht nach Hause schleppen! Er soll den Werth derselben haben. La Grand' Rose legt einen Thaler darunter. Jeder

giebt sein Schärflein, Lorrain seine Uhr, ein kleines Kind einen Apfel, Remy muß das Kleinste wie das Größte nehmen. Als aber Denis Renciat, der sich seither etwas verborgen gehalten, der Aufforderung der Wittwe folgend, sich ebenfalls mit einem Geldstücke der Garbe nähert, erkennt ihn Remy und verschmäht stolz und verachtungsvoll dessen Gabe. Der Alte soll nun singen, aber er weiß nur alte, traurige Lieder:

Im Schweiße deines Angesichts
Verdienst du dir dein Stückchen Brot.
Nach langer Mühe, harter Pein
Naht, immer schneller, sich der Tod.

Das will den Leuten nicht gefallen, und auf allgemeines Verlangen soll Remy seinen Festspruch in Prosa abhalten. Er läßt die Garbe hoch leben, jeder naht sich und gießt von seinem Weine darauf, und ein einstimmiges Hoch! erschallt der Garbe. Remy stärkt sich für seine Improvisation mit wiederholten Schlücken Branntweins und spricht nun rührende, in ihrer Einfachheit erhabene Worte über die Garbe, den Segen Gottes, das schönste Geschenk, das er seinen Kindern macht, seinen guten Kindern, sie mögen arm oder reich sein! „Aber es giebt auch beklagenswerthe Menschen, Denis Renciat," ruft er aus, diesen mit seinen Blicken durchbohrend, „schlechte Herzen, der Himmel sieht sie, die Erde kennt sie!"

Claudie, die der steigenden Exaltation des Großvaters mit Schrecken inne wird, die sieht, wie er erbleicht, wie er zu wanken beginnt, unterstützt ihn und ruft zur Hülfe auf. Aber es ist zu spät — „armer Schnitter, der Tor", stammelt der Alte und fällt auf die Garbe, auf das Kissen des Armen bewußtlos hin. Der Vorhang fällt.

Diese Schlußscene des ersten Actes ist so plastisch schön, so wunderbar ergreifend, wie mir Weniges auf der Bühne vorgekommen. Sie hat nur einen großen Fehler: sie ist zu schön, sie macht jede Steigerung in den folgenden Acten beinahe unmöglich.

Da der Leser nun im Geheimnisse der Verhältnisse ist, deren Entwicklung den übrigen Theilen des Stückes vorbehalten, so werde ich den weiteren Verlauf desselben nur in Kürze andeuten. Remy ist von seinem Schlaganfalle nicht gestorben, wenn auch nicht vollkommen genesen. Im Hause des Meiers wird ihm die liebevollste Pflege zu Theil. Im täglichen Umgange mit der schweigsamen, arbeitsamen und still duldenden Claudie wächst Sylvain's Leidenschaft, und er ist im Begriffe, Claudien unbewußt, seinem Vater die Einwilligung zu seiner Verheirathung mit derselben abgewinnen zu wollen, als er, durch die verletzte Eitelkeit Renciat's und die gekränkte Neigung der Grand' Rose,

das Schrecklichste für seine Liebe erfährt. Einer der größten Momente des Stückes ist wieder der, wo der alte Remy, mit der früheren Geisteskraft allen den braven Leuten der Pächtersfamilie gegenüber steht und sie mit schlagenden Worten die Entfernung messen läßt zwischen ihrer kleinen Tugendhaftigkeit und dem in Elend, in Arbeit, in Aufopferung vollbrachten Martyrerthum seiner Claudie. „Ihr möchtet sie nicht als Gattin Eures Sohnes? Will sie ihn denn zum Gatten? ist er ihrer auch nur würdig? er ist es noch lange nicht. Ihr seid reicher als wir, das ist aber auch alles, was ihr vor uns voraus habt."

Mögen pedantische Sittenprediger auch erschrecken vor dieser Moral, die so stolz sich auflehnt gegen die Convenienzen einer künstlichen, gefirnißten Gesellschaft; sie können ihre Wahrheit nicht vernichten. Der Dichter ahmt hier Gott nach, er schaut in die Herzen, und wir danken ihm für den Blick, den er uns vergönnt in das Allerheiligste des Menschenthums.

Es versteht sich von selbst, denn wir haben es mit einer Dichtung zu thun, daß unserer Claudie der Lohn wird für ihr Kämpfen und Lieben und Leiden. Der tugendstolze Sylvain schätzt sich glücklich, eine Hand zu erhalten, die er als eine unbefleckte anzuerkennen sich erhebt; und alle die Seinen sind es nicht minder

über das Glück, das dem edlen Jüngling unfehlbar daraus entsprießen wird.

Die Aufführung dieses Drama's ist beinahe vollendet zu nennen; von einer Natur, einer Einfachheit, einer inneren und äußeren Wahrheit, welche diejenigen, die den Franzosen diese Eigenschaften nur für das Lustspiel zusprechen, doppelt in Erstaunen setzen würde. Allen voran steht Boccage, einer der größten Schauspieler Frankreichs, als Père Remy — es ist ein unauslöschlicher Eindruck, dieser charakterstarke, glaubens- und liebevolle und dabei doch auch beinahe weltkluge Greis, wie er, in armselige Lumpen gehüllt, alle diese kleineren Menschen beherrscht. Dann Perrin und Mad. Gönot als Meier und Meierin, besonders aber Fechter als Sylvain. Letzterer, ein wunderschöner junger Mann, weiß seinem ländlichen Helden bei aller Naturtreue einen idealen Anstrich zu geben, wie es nur den bedeutendsten Künstlern gelingt. Am wenigsten befriedigt Lia Felix (eine Schwester der berühmten Rachel) in der Rolle der Claudie; sie ist zu gespreizt, beinahe affectirt. Indeß geht dies nicht so weit, daß es dem Ensemble wesentlich schadete, um so weniger, als Claudie verhältnißmäßig nicht viel zu thun hat. Sie interessirt, wenn sie abwesend ist, und rührt, während sie schweigt.

Die mise en scène vollends läßt nichts zu wünschen übrig. Neben der minutiösesten Treue und Natürlichkeit bildet jede Scene, jede Gruppe ein wahrhaft schönes Bild, und ich glaube, nicht allein Dichter und Schauspieler, auch Maler könnten hier lernen. Auch Componisten können es; denn da bekanntlich das Theater der Porte St. Martin nur Melodramen geben darf, so ist man genöthigt, alle Schauspiele, die man dort aufführt, mit einer Art von Instrumental-Musik zu versehen, welche durch das ganze Stück hindurch einleitend, verbindend, zuweilen auch begleitend auftritt. Die zur Claudie war ganz leidlich geschrieben, wurde gut genug ausgeführt, und war an manchen Stellen von außerordentlicher Wirkung, während sie an anderen, zu weit in den Dialog hineinspielend, der Deutlichkeit desselben schadete. Am besten machte sie sich zum Kommen und Abgehen der verschiedenen Personen, welches bei der ländlichen Ruhe, die im Allgemeinen äußerlich im ganzen Drama herrscht, leicht hie und da allzu lange Pausen veranlassen könnte. Einige sehr charakteristische Volkstänze erklangen zur Einleitung des Garbenfestes und wirkten vortrefflich.

Eine Uebersetzung der Claudie ins Deutsche müßte mit außerordentlichem Geschicke und mit großer Gewissenhaftigkeit gemacht werden, um von der Sprache

des Originals eine Idee zu geben. Dasselbe enthält eine Masse provinzieller Ausdrücke und bäuerlicher Wendungen, aber mit solcher Discretion angewendet, daß das Charakteristische der Allgemeinverständlichkeit nie den geringsten Abbruch thut. Es mag sein, daß der gelehrtere Kritiker in der dramatischen Entwicklung des besprochenen Drama's Schwächen aufzufinden weiß; aber in Beziehung auf die Behandlung der Sprache zeigt sich in jedem Worte die unübertreffliche Meisterschaft der großen George Sand.

V. Eine Wohlthätigkeits-Matinée.

Es geht über alle Begriffe, wie viel man einen Winter hindurch in Paris zum Besten der Armen tanzt und musicirt. Jemand, der an allen diesen Bällen und Concerten Theil nehmen wollte, würde in Gefahr gerathen, das folgende Jahr einen Theil des Ertrages derselben für sich in Anspruch nehmen zu müssen; für Männer, die sehr „verbreitet" (répandus) sind, werden diese mildthätigen Unternehmungen zu gelinden Raubanfällen; sie können nämlich keiner eleganten Dame eine Visite machen, ohne daß dieselbe während des Gesprächs irgend ein Billet dieser Art aus der Tasche zieht und auf den ergebensten Besucher ein mit so holden Blicken und süßen Worten gelatenes Pistol anlegt, daß er sich

noch glücklich schätzen muß, einen Tribut von 10 bis 20 Francs bezahlen zu dürfen. Der größte Mißbrauch wird übrigens dabei mit den ausübenden Tonkünstlern getrieben; sie müssen so viel spielen und singen für die Faubourgs und die zwölf Arrondissements und die Blinden und Taubstummen und Unmündigen und Verwahrlosten, daß sie an Concerte zum eigenen Besten kaum mehr denken können. Aber welcher Musiker kann widerstehen, wenn eine allerliebste Vicomtesse zu ihm sagt: „Liebster, Bester, Sie sind so gut, so liebenswürdig. Ich komme mit einer dringenden Bitte, die Sie mir nicht abschlagen dürfen!“ — „Und wenn es auch nur die hübsche Frau eines Wechsel-Agenten wäre . . .,“ meine Collegen haben so weiche, so gefühlvolle Herzen! Sie sagen zu, versäumen ein Dutzend Lectionen und sind überglücklich in der Erfüllung der so echt ritterlichen Dienste, die sie den Damen und den Unglücklichen weihen. Die Namen der Dames patronesses, welche den Verkauf solcher Ball- oder Concert-Billets übernehmen, waren früher nur in einigen Zeitungen veröffentlicht; heutigen Tages stehen sie mit großen Buchstaben auf den Anschlagszetteln, welche an allen Ecken angeklebt sind, und gehören auch lange nicht mehr in der Majorität, wie es sonst der Fall gewesen, den höchsten Kreisen der Gesellschaft an. Dies ist ein re-

publikaniſcher Fortſchritt: was ſich aber ſehr monarchiſch dabei ausnimmt, iſt, daß keine der veröffentlichten Damen ihrem Namen auch nur die leiſeſte ariſtokratiſche Färbung entzieht. Das kleinſte „de“ findet ſeine Stelle, und eine Frau, die das Glück hat, als Comteſſe oder Baronne auf die Welt zu kommen, aber das Unglück, einen Mann zu heirathen, der eine halbe Million Renten, jedoch nur einen bürgerlichen Namen hat, wird gewiß nicht verſäumen, neben dieſen Namen einzuſchalten: née Comteſſe oder Baronne de * * *. Man ſieht, die Demokratiſirung iſt in Paris noch nicht ſo entſetzlich weit gediehen.

Einer ſehr intereſſanten Matinée zu irgend einem Beſten wohnte ich in der Salle Herz bei; ſie hatte um zwei Uhr — ſoll ich ſagen: Morgens oder Nachmittags? — Statt, und mehrere der größten Celebritäten ſtanden auf dem Zettel. On y entendra Mesdames . . . et Messieurs . . . heißt es da, ohne daß die einzelnen Leiſtungen weder dem Inhalte noch der Folge nach näher bezeichnet werden. Gewöhnlich erhält man dann beim Eintritt in den Saal ein ins Einzelne gehendes Programm; dieſes Mal war dies nicht der Fall, und das hatte ſeine guten Gründe. Mehrere der angekündigten Künſtler und Künſtlerinnen waren nämlich, aus unbekannten Urſachen, aufzutreten ver-

hindert, und um dies weniger fühlbar zu machen, ließ man das Publikum in einem permanenten Zustande der Ueberraschung; Niemand hatte eine Ahnung von dem, was der nächste Augenblick bringen würde. Es war eine Vergnügungsreise durch unbekannte Gegenden; war auch nicht Alles schön, so war doch Alles unerwartet.

Auf der ziemlich geräumigen Bühne stand ein Pianoforte, sonst war sie gänzlich leer. Nach einer guten Weile sehr geduldigen Harrens von Seiten des eben nicht sonderlich zahlreichen Publikums traten zwei junge Leute hervor, von welchen der eine Variationen auf der Flöte spielte, der andere ihn auf dem Clavier begleitete. Im Verlaufe der Matinée wiederholte sich dieses Experiment mit der kleinen Veränderung, daß die Variationen auf der Violine vorgetragen wurden. Das ist alles, was von Instrumentalmusik in diesem Concerte vorkam; desto bedeutender und vielfältiger waren Gesang und Declamation vertreten. Was ersteren anbelangt, so erschien zuvörderst der Tenorist Ponchard, der alte, sehr alte Liebling der Pariser. Der gute Mann, früher einer der größten Meister des französischen Gesanges, hatte schon zur Zeit der Juli-Revolution keine Stimme mehr — jetzt hat er gar keine mehr, und bei ihm hat der Ausdruck auch im Deutschen volle Richtigkeit: er sagt die Romanze. Das

Interessanteste war mir bei Gelegenheit seiner beiden Vorträge das Publikum. Ponchard, der so alt ist, daß das Gedächtniß ihn zu verlassen scheint, und trotzdem auswendig singt, hatte kaum den ersten Tact beendet, als er nicht mehr weiter konnte. Er unterbricht sich, macht eine entschuldigende Bewegung und geht an das Clavier, um den Worten nachzusehen — ein Beifallssturm erfolgt. Er fängt von vorn an, und nicht einen halben Tact später entschlüpft ihm der Text aufs Neue — eine unwillige Geberde, ein Schlag auf die Stirn und ein wiederholtes Nachforschen im Exemplar des Accompagnateurs bringen das Publikum zu einer erneuten Beifallssalve, nach welcher der Sänger sich endlich faßt und seine Romanze zu Ende bringt. Und es war in dieser Beifallsspende nicht eine Spur von Ironie oder dergleichen, es war der reine Ausdruck des Wohlwollens, der Ermunterung, einem geliebten und geachteten Künstler gegenüber. Ponchard sang oder declamirte vielmehr mit Clavierbegleitung eine ziemlich fade Romanze, welche eine ewig treue Sohnesliebe zum Stoff hatte, mit einem Refrain, der einen wiederholten Anruf an „ma mère“ enthielt. In diesem, wie in mehreren ähnlichen Fällen war mir die außerordentliche Rührungsfähigkeit der Franzosen auffallend, die ich für größer halte als die von uns Deutschen, obschon wir

das gefühlvolle Volk par excellence sind. Jenes höchst und mehr als einfache Lied entlockte vielen der Anwesenden, Männern wie Frauen, helle Thränen, wie sie bei den hoffnungslosesten, leichensteinigsten und chromatischsten Produkten unserer Lyriker selten zum Vorschein kommen. Fast bin ich versucht, zu glauben, daß wir, was Jammer und Elend betrifft, eben so blasirt sind, wie die Pariser hinsichtlich aller möglichen Plaisirs.

Ein anderer, ziemlich jugendlicher Tenorist, Namens Darcier, vertrat in dem ungeheuerlichen Mischmasch dieser Matinée das heitere Element. Mit diesem Sänger hat es eine ganz besondere Bewandtniß, und ich muß mehr Worte über ihn verlieren, als er im Grunde werth ist. Vor einigen Jahren verbrachte derselbe nämlich alle seine Tage und ganz besonders seine Nächte in einem Kaffeehause auf einem der entlegeneren Boulevards, wo er eine große Anzahl gleichgesinnter und gleichbeschäftigter Freunde um sich versammelte und mit allerlei zum Theil selbst erfundenen sehr lustigen Liedern höchlichst enthusiasmirte. Von dem eigenthümlichen Talent des jungen Taugenichts gelangte nach und nach die Kunde in feinere Kreise der Gesellschaft und viele Männer machten sich den Spaß, in jenes Café zu gehen, um Darcier zu hören. Natürlich wurden nun auch die Frauen neugierig, aber wie

ſollten ſie zu jenem Kunſtgenuß gelangen? Tarcier hatte die vollkommenſte Verachtung vor der guten Geſellſchaft und allem Zubehör; ein Frack, eine Halsbinde, vielleicht ſogar eine Weſte, waren Gegenſtände, welche ſeinem, allem Luxus fernen Gemüthe durchaus zuwider waren. Doch ce que femme veut, Dieu le veut — ich weiß nicht, welche Dame es war, die eines Tages den Triumph hatte, ihre Freundinnen einladen und jeder die vertrauliche Mittheilung machen zu dürfen, ſpät am Abend, gegen Ende der Soirée, werde der vielbeſprochene Sänger erſcheinen. Er kam, ſang und ſiegte. Wer aber dem Teufel einmal den kleinen Finger gegeben, der giebt ihm auch das Uebrige. So unſer luſtiger Tenoriſt, der nach und nach ſo weit heruntergekommen, daß er jetzt in geſtickter Weſte, weißer Cravate und lackirten Schuhen in demſelben Concert mit der Viardot und der Rachel auftritt. Und wenn ich ſage: heruntergekommen, ſo meine ich das im vollſten Ernſte. Ich bin überzeugt, daß in einer Geſellſchaft luſtiger Compane, um Mitternacht, bei der dampfenden Bowle, Tarcier's Geſang höchſt ergötzlich iſt — aber in jener Matinée, bei hellem Tage, vor Tiſch, umgeben von den größten Talenten, kam er mir erbärmlich vor. Wahrſcheinlich muß er in ſolchen Fällen nicht allein ſeine Vortragsweiſe mäßigen, ſondern auch ſeine echte-

sten Produktionen zu Hause lassen. Von den drei oder vier Liedern, die er zum Besten gab, ist mir eines im Gedächtniß geblieben, welches von einem charmanten Postillon handelt, der ein Byron'sches Glück bei den Weibern macht. Indem er das nun erzählte, warf er den anwesenden Damen alle möglichen Blicke zu, wie die meisten von ihnen sie gewiß nie erlebt hatten — gab er seiner Stimme Inflexionen, die auf unmittheilbare Dinge schließen ließen. Man lachte eben so viel, als man bei Ponchard geweint! Aber ich mag meine Ueberzeugung nicht vorenthalten, daß der Hauptreiz, den Darcier für die elegante Welt, namentlich der Frauen hat, darin liegt, daß er ein klein wenig den Vorhang lüftet von einer Bühne, deren Anschauung im gewöhnlichen Leben ihren Blicken gänzlich vorenthalten bleibt.

Madame Viardot-Garcia sang einige jener reizenden Mazourkas von Chopin, welchen sie mit wahrhaft genialer Kunst spanischen Text untergelegt hat. Die Melodien des poetischen Polen bilden ein wunderbar harmonisches Ensemble mit den tönenden spanischen Worten und der sinnlichen Lebendigkeit des Vortrages der gefeierten Sängerin, und legen in dieser Gestalt ein Zeugniß ab, wie viel mehr verwandtschaftliche Elemente zwischen Slawen- und Romanen, als zwischen Slawen- und Germanenthum.

Das Merkwürdigste in dieser Matinée, wo in tollem Durcheinander einem Flöten-Solo der dritte Act aus Mithridat folgte und zwischen den etwas abschüssigen Liedern Darcier's einige Schauspieler vom Théâtre français die Scene der Entdüllungen aus dem Oedipe vortrugen, war das Erscheinen der Rachel. Ich habe in meinen Skizzen über die Pariser Theater ihrer nicht erwähnt, weil ich mich der Aufgabe, ein solches Talent zu besprechen, nicht gewachsen fühle; dazu muß man von Rechts wegen zu gleicher Zeit ein bedeutender Schauspieler und ein bedeutender Schriftsteller sein, wie es ausnahmsweise Eduard Devrient ist. Für mich bleibt die Rachel das Herrlichste, was ich in Paris gesehen, aber ich kann das nicht beweisen. Ich fand sie groß und erhaben, tief bewegend, niederschmetternd, rührend und wundervoll schön, nicht allein in Stellung und Bewegung, sondern auch in Gestalt und Physiognomie — sie riß mich ganz und gar hin, so oft oder vielmehr so selten ich das Glück hatte, sie zu sehen. Von ihrer enormen Macht über das Publikum legte sie aber in jenem Concerte einen erstaunenswürdigen Beweis ab. Man denke sich einen nüchternen Concert-Saal, in welchen von allen Seiten das helle Tageslicht drang und wo nur auf dem Orchester einige Wachslichter brannten, welche Nacht vorstellen sollten. Eine gute

Anzahl der verschiedenartigsten Couplets und eine Masse Arpeggien auf der Flöte und Violine hatte man schon genossen und war wahrlich in nichts weniger als einer concentrirten Stimmung, als Mademoiselle Rachel aus der Thür trat, gefolgt von einem Herrn in schwarzem Frack und Glacéhandschuhen und einer Dame en grande toilette. Die beiden Letzteren hatten jedes ein Buch in der Hand, die Rachel hatte keines, was, wie man mir erklärte, andeuten sollte, daß sie allein die eigentlich Vortragende sei. Es hätte dieser äußerlichen Zeichen nicht bedurft. Der Anzug der Rachel war, auch für einen Laien, wie ich es in dergleichen bin, ein wahres Kunstwerk. Das einfache seidene Kleid, der darüber hinabfließende Spitzenshawl, die bis an den Hals verhüllte Gestalt, das alles wäre vollkommen passend gewesen, wenn sie sich unter den Zuschauerinnen befunden hätte, und fügte sich doch auch wieder aufs vollkommenste den pathetischen Scenen, welche sie im Begriffe war, zu recitiren. Während die beiden Anderen ihre Rollen ablasen, in übrigens durchaus angemessener Weise, wußte Rachel zwischen der bloßen Declamation und dem eigentlichen Bühnenspiel eine Mitte zu finden, mit solcher Feinheit, solchem Maße, solchem Schönheits-Gefühl, daß man nicht allein das Falsche dieser abgerissenen Darstellung, sondern auch alles, was einen sonst umgab,

nach den ersten Worten vergessen hatte und ganz Auge und Ohr war. Durch ein Senken des Augenlids, ein ironisches Lächeln, eine kleine Handbewegung, vor Allem freilich durch jenes einzige in alle Tiefen der Seele dringende Organ, machte sie den Zuschauer zusammenschauern, benahm ihm den Athem und lockte ihm die Thränen in's Auge — und alles das auf zwanzig Schritte Entfernung, ohne irgend eine der Illusionen, welche auf dem Theater dem Künstler seine Aufgabe erleichtern. Was ist der absoluteste Absolutismus gegen eine solche Macht!

Nachdem es gewiß ein paar Dutzend Couplets, und was weiß ich sonst alles! angehört, saß das Publikum immer noch ruhig da, unwissend, ob ihm noch neue Genüsse bevorständen. Denn mehrere der angekündigten Künstler waren weder erschienen noch entschuldigt. Da kam ein kleiner Junge auf's Orchester und löschte eines der Wachslichter aus. Man verstand diesen sinnigen Wink, lächelte und zog ab. Ich mußte mir eingestehen, daß ein so rücksichtsvolles, schnell empfängliches Publikum, wie dieses, außerhalb Paris wohl kaum zu finden sein dürfte.

VI. Die Kunstausstellung.

Sie hat wenigstens nicht mehr wie früher in der Gallerie des Louvre Statt, sondern in den schönen Sälen des Palais — Royal schwebt mir auf der Zunge, aber es heißt jetzt National. Als die neuesten Erzeugnisse der bildenden Kunst noch im Louvre aufgestellt wurden, konnte man jedenfalls behaupten, daß mehr dahinter stak als jetzt, denn es staken die Rubens und van Dyck's und Rafael's dahinter, das Antlitz verhüllt wegen der Zurücksetzung, die sie erfuhren. Dieses Mal würden die Werke der Lebenden den Fremden nicht verhindert haben, auch die der Unsterblichen zu bewundern, wenn man nicht im Begriffe wäre, den letzteren ein besseres Licht von oben zu verschaffen, wahrscheinlich um es ihren Anderen bequemer zu machen, wenn sie Lust haben sollten, vom Himmel herunter sich zuweilen an ihren Bildern zu ergötzen. Ob sie nicht manche doch etwas nachgedunkelt finden würden?

Die Republik hat in Bezug auf die Ausstellung einige neue Einrichtungen getroffen, deren Mittheilung für manche meiner Freunde von Interesse sein dürfte. Zuvörderst hinsichtlich der Wahl der Jury, welche über die Annahme der eingesandten Werke entscheidet. Sonst

wurde diese Jury von der Regierung octroyirt, ich weiß nicht, nach welchen Bestimmungen, aber sie gab stets den Zurückgewiesenen zu endlosen Klagen Veranlassung. „Gerade die größten Meisterwerke waren nicht aufgenommen worden, Genies, die der Kunst neue Bahnen anweisen würden, durften ihre Schöpfungen nicht einmal dem Urtheile des großen Publikums unterwerfen.“ Wohl mag es vorgekommen sein, daß manches Bild, welches nicht unbedeutend in der Intention, aber mißlungen in der Ausführung war, den Platz, den man ihm verweigerte, bis zu einem gewissen Grade verdient hätte — aber wahrhaft gelungene Werke wurden gewiß nie abgewiesen. Ich erinnere mich einer besonderen Ausstellung, welche einstmals von denjenigen Künstlern veranstaltet wurde, denen der Eintritt in die große nicht gelungen war — schauderhaftes Zeug! Die gegenwärtige Einrichtung beugt aber gerechten wie ungerechten Klagen vor, denn es sind die sämmtlichen Einsender, welche vereinigt selbst die Jury wählen, und zwar die Maler ein Schiedsgericht von Malern, die Bildhauer von Bildhauern und so fort. Wie gelinde nun diese Amphiktyonen verfahren, davon liefern freilich die Räume des National-Palastes traurige Beweise.

Das Komische ist aber dabei, daß es so ziemlich dieselben Männer sind, welche jetzt das Richteramt aus-

üben wie damals, als die Regierung sie wählte — nämlich die Ersten in ihrer Kunst.

Uebrigens werden die Werke aller derjenigen Künstler, welche Mitglieder der Akademie sind, oder der Ehrenlegion, welche den großen römischen Preis oder auch nur eine Medaille erster oder zweiter Classe erhalten haben, ohne Weiteres aufgenommen. Die Zahl derselben ist nicht unbedeutend, und ihre verbergebenden Erfolge verhindern sie nicht, oft sehr schlechte Sachen zu liefern.

Mit Belohnungen ist die französische Regierung sehr freigebig. Nach jeder Ausstellung werden Orden der Ehrenlegion und Medaillen vertheilt, welche in drei Kategorieen eingetheilt sind; die der ersten haben 1500, die der zweiten 800, und die der dritten 200 Francs an Werth. Ein besonderes Schiedsgericht bezeichnet die Werke, welche verdienen, vom Staate angekauft zu werden. Die Republik hat eine eigenthümliche Preisvertheilung jenen schon früher bestehenden hinzugefügt. Es erhält nämlich derjenige Künstler, der ein Werk (in welcher der bildenden Künste es sei) von ganz hervorragendem Verdienste geliefert, eine Belohnung von 4000 Francs. Im vergangenen Jahre erhielt dieselbe der Bildhauer J. Cavelier für die Statue einer schlafenden Penelope. Da nun aber nicht jedes Jahr eine

Schöpfung von so eminentem Verdienste bringt, wie diese Auszeichnung sie verlangt, so — wird sie nicht jedes Jahr gegeben, wird man denken. Nein! derjenige, welchem sie zu Theil geworden, bekommt alljährlich so lange 4000 Francs ausgezahlt, bis diese Auszeichnung einem Anderen zuerkannt wird. Man denke sich so einen armen Privilegirten, welcher die neue Ausstellung mit Zittern betritt und ängstlich forscht, ob sich nicht ein ganz besonders wundervolles Werk in irgend einer Ecke befinde. Er kann sich nicht erfreuen an solch' einer Schöpfung, denn sie entzieht ihm eine höchst angenehme Rente — freilich ist die Freude, welche die Künstler gegenseitig an ihren Meisterwerken haben, auch ohne das Risico eines solchen Verlustes nicht gar so entsetzlich groß.

Diejenigen Bilder, welche der Staat ankauft, kommen in die Gallerie des Luxembourg und verbleiben daselbst, in einer Art von Vorhölle, bis sie nach dem Tode ihrer Autoren zur Seligkeit des Louvre gelangen, in welchem eine neue große Gallerie ausschließlich den französischen Malern vorbehalten ist.

Es ist nun Zeit, daß ich nach allen diesen einleitenden Daten zur Ausstellung selbst komme; aber da ich mich nur vierzehn Tage in Paris und nicht eben so viele Wochen unter den ausgestellten Kunstwerken

herumgetrieben, so werden meine Mittheilungen dürftig genug ausfallen. Uebrigens gebe ich meine Eindrücke vom allernaturalistischsten Standpunkte aus, und muß daher ein geehrtes Publikum, welches ja heutigen Tages aus lauter Kunstkennern zusammengesetzt ist, vorweit um Verzeihung bitten. 3151 Bilder nennt der Catalog, und wenn dies auch jedenfalls der größte Theil dessen ist, was im Jahre 1850 in ganz Frankreich gemalt worden, so bleibt es doch immer eine schreckenerregende Masse Leinwand mit Farben darauf. Betrachten wir diese nun hinsichtlich der Gegenstände, welche sie dem Auge vorzaubern sollen, so werden wir nach wenig Augenblicken inne, daß das Portrait, die Landschaft und das Genre ganz und gar die Oberhand haben, und daß auch die wenigen historischen Bilder mehr der geschichtlichen Anekdote als der Begebenheit ihre Stoffe entlehnen. Es wird sich diese Erscheinung in unserer Zeit wohl überall wiederholen. Das größte Bild des diesjährigen Salons und dasjenige, welches mit Recht das allgemeine Interesse am meisten in Anspruch nimmt, ist „Der Aufruf der letzten Opfer der Schreckenszeit" von Charles-Louis Müller. Wir sehen das Innere des Gefängnisses der Conciergerie in dem Momente, wo ein Gerichts-Commissar mit einer furchtbaren Gleichgültigkeit die Namen derjenigen ablieon.

welche der Guillotine verfallen ſind. Unter der vielleicht etwas allzu dicht gedrängten, die beiden Seiten des Bildes füllenden Maſſe der Gefangenen zeichnen ſich die Aufgerufenen durch den größeren oder geringeren Schrecken aus, der ſich beim Anhören ihres Todesurtheils in ihren Zügen malt. Die Unglückſeligen, welche von den wilden Polizei-Agenten fortgezogen werden, gehören den verſchiedenſten Ständen und Alters-Epochen an — vornehme Damen, Prieſter, eine junge hübſche Schauſpielerin, Officiere, ein Haarkräusler der Frau Capet, wer nicht alles! Einige geben ſich der wildeſten Verzweiflung hin. Andere ſitzen in ſtarrer Reſignation da — nur ein junger Mann in der Mitte des Vordergrundes ſcheint von allem, was ihn umgiebt, nichts zu wiſſen, an die Nähe ſeines Todes nicht zu denken. Es iſt der Dichter André Chenier, der, ein Papier in der Hand, über Verſe ſinnt und deſſen verklärter Blick zeigt, daß ſeine Seele ſchon dieſſeits höhere Regionen bewohnt. Was mich an dem Bilde ſtörte, war einerſeits eine gewiſſe Abſichtlichkeit in der Perſon des Poeten, um deſſen Verherrlichung es offenbar dem Maler vor Allem zu thun geweſen, andererſeits ein Mangel an Concentration in den allzu zahlreichen Figuren, der beinahe zu einer Art von Wirrwarr führt. Aber vertieft man ſich in die Einzelheiten, ſo findet

man Physiognomien vom größten Ausdrucke, Gruppen, die eben so schön als wahr gedacht sind, und eine ganz eigenthümliche Harmonie der Farbe. Was überdies, wenn auch nicht den Werth des Bildes, doch den des Künstlers erhöht, ist, daß er mit diesem Werke den ersten Versuch macht, ein historisches Bild in so kolossalen Dimensionen zu malen. Seine früheren Gemälde und namentlich die, durch welche er sich einen Namen erworben, gehörten mehr dem graziösen Genre an.

Von denjenigen französischen Malern, welche europäische Berühmtheit erlangt haben, hat nur Horace Vernet den diesjährigen Salon durch die Ausstellung eines Bildes beehrt. Diese großen Künstler (Ary Scheffer, Ingres, Delaroche ꝛc.) exponiren sich, ich meine ihre Werke, nicht mehr, und man kann es ihnen wahrhaftig nicht verdenken, da sie auf keinen Fall etwas dabei zu gewinnen haben. Eine Ausstellung ist doch im Grunde nur eine furchtbare Bildermetzelei, wobei die meisten umkommen, und aus welcher vielleicht keines ganz unversehrt hervorgeht. „Wer sich aber in Gefahr begiebt . . .“ Vernet hat das Portrait des Prinzen Louis Napoleon, Präsidenten der Republik (wie sich der officielle Catalog ausdrückt), gemalt. Er ist zu Pferde, hinter ihm General Changarnier und ein anderer Officier. Mir scheint dieses

Bild viel matter in jeder Hinsicht, als man es sonst von diesem genialen Meister zu sehen gewohnt ist — war es die Absicht des Malers, ihm auf diese Weise einen historischen Charakter zu geben?

Das große geschichtliche Museum von Versailles fordert auch noch immer seine Opfer. So hat Alaux (gegenwärtig Director der französischen Akademie in Rom) für dasselbe die Vorlesung des Testamentes Ludwig's XIV. malen müssen. Ein großer Saal, in welchem eine Anzahl langweiliger Leute mit Allonge-Perrücken sitzen und — zuhören — welch ein begeisterndes Sujet! Es ist jedenfalls schon ein Verdienst, über der Verfertigung eines solchen Bildes nicht eingeschlafen zu sein.

Ehe ich mich von den sogenannten grandes pages abwende, muß ich noch einiger monstruösen Verirrungen gedenken, wie sie wohl nur in Paris vorkommen können, wo die Leidenschaft, sich auszuzeichnen, Neues, Unerhörtes zu machen, gar Manchen zu der wahnwitzigsten Unternehmung antreibt. Gustav Courbet hat ein vielleicht zwanzig Fuß breites Bild gemalt, welches ein Begräbniß in einer kleinen Stadt darstellt, und zwar nicht etwa ein Begräbniß einer unsere Theilnahme erweckenden Persönlichkeit oder einer derartigen Ceremonie, die sich durch die Localität, durch Costume,

durch irgend charakteristische Gebräuche auszeichnete, nein, ein ganz gewöhnliches, philisterhaftes Leichenbegängniß. Die Leute, die in ihren schwarzen Fracken und Röcken den Zug bilden, sind vom allerordinärsten Schlage; die einzigen Figuren, welche sich durch ihre Kleidung auszeichnen, sind ein paar Kirchendiener, deren betrunkene Nasen wetteifern mit ihren rothen Mänteln. Es ist nicht ein ins Gigantesche ausgedehntes Genrebild, es ist beinahe eine Caricatur, durch's Sonnen-Mikroskop angesehen. Weniger fratzenhaft, aber gleich unsinnig in der Wahl des Sujets ist ein Bild desselben Malers, darstellend eine Masse Pflastersteine und zwei sie zerklopfende Kerle. Alles in Lebensgröße. Und doch soll dieser Mann Talent haben — und doch soll es Leute geben, welche von diesem Streben nach der gemeinsten Wahrheit (wenn man dieses hohe Wort hierbei anwenden darf) etwas für die Kunst erwarten! Das Publikum ist eben doch nicht dieser Ansicht, es wendet sich mit Lächeln oder mit Widerwillen ab von diesen Arbeiten und betrachtet mit unbestrittener Vorliebe ein mittelgroßes Genrebild von Ernst Hebert, das jedenfalls eine der schönsten Zierden der diesjährigen Ausstellung bildet. Der Künstler hat ihm den charakteristischen Namen la Malaria gegeben, womit bekanntlich die Italiener jene schlimme fieber-

bringende Luft bezeichnen, welche ſich in den heißen Sommermonaten in der römiſchen Campagna und beſonders in der Nähe der pontiniſchen Sümpfe entwickelt. In einer Barke, welche auf dem ſtillen Waſſer der Tiber ein paar Ruderer offenbar nur langſam vorwärts bringen können, ſitzt eine italieniſche Familie. Es ſind ſchöne, ausdrucksvolle Geſichter — man ſieht es aber den ſtillen Menſchen an, daß ſie ihre Abfahrt ſchon zu lange verzögert haben, denn die Krankheit hat ſie berührt — ihr trüber Blick, ihre bleichen Lippen verrathen es uns deutlich. Schwer iſt der Himmel über ihnen, ſchwer das Waſſer, ja, ſogar das ſandige Ufer jenſeits ſcheint Fiebermiasmen auszuathmen. Das Bild mit ſeinem beſcheidenen, ich möchte ſagen: etwas melancholiſchen, Colorit macht einen ſehr poetiſchen Eindruck. Das herrliche Italien und die unheilvollen Dünſte — die edlen Phyſiognomien, welche aber die Seuche nicht verſchont — liegen ſich doch Freud' und Leid überall ſo nahe auf dieſer Erde!

Als ein hübſches Genrebild mit hiſtoriſchem Vorwande iſt auch zu nennen: Der Senat von Venedig, den Geſandten Heinrichs IV. empfangend, von Robert Fleury. Die charaktervollen vornehmen Geſtalten der klugen Patricier haben vielleicht nur den Fehler, alle von gleicher und zwar von ſehr großer Größe zu ſein.

Unwahrſcheinlichkeiten dieſer Art ſcheinen bedeutende Künſtler zuweilen zu überſehen, während ſie uns Naturkindern ſtörend auffallen. Die Annäherung an das Colorit venetianiſcher Meiſter, etwa des Tintorette, giebt dieſem Bilde ein Anſehen von local-hiſtoriſcher Wahrheit, wenn es auch im Grunde nur eine Sache der Convention iſt.

Eine ganze Bevölkerung von Portraits ſieht uns von allen Wänden entgegen: eine Maſſe Mittelgut und daneben einige von ſo einfach hoher Schönheit, andere von ſo grenzenloſer Stümperei, wie man ſie hier nicht zu finden erwartet. Zu den erſteren gehören gewiß die zweier Brüder auf einer Leinwand von Hyppolyte Flandrin, einem Schüler Ingres' und einem der ernſthafteſten, talentvollſten jüngeren franzöſiſchen Maler der Jetztzeit. Die in Rede ſtehenden Portraits erinnern in ihrer edlen, von aller Unnatur, aller Effecthaſcherei entfernten Auffaſſung und meiſterlichen Ausführung an das Beſte, was die Alten in dieſer Art hinterlaſſen. Sehr hervorragend iſt auch das Bildniß einer ſchönen, üppigen Frauengeſtalt von Henri Lehmann, voll ſüdlicher Gluth im Ausdruck und voller Kraft im Colorit. Gar vielen Portraits ſieht man es nur allzu ſehr an, daß ſie mehr für die Ausſtellung, als für die Eigenthümer gemacht werden — ſie wollen

um jeden Preis bemerkt sein. Eine bedeutende Virtuosität der Ausführung findet man sehr oft neben einer komödienhaften Anordnung in Stellung und Costume. Namentlich sind die Anzüge vieler Damen von der unmalerischsten Modischkeit, woran denn freilich die armen Künstler manchmal sehr unschuldig sein mögen.

Der esprit, mit welchem der Franzose aus jeder Gattung des Lebens irgend einen anziehenden Moment heraus zu finden, die Lebendigkeit und Leichtigkeit, mit der er ihn hinzustellen weiß, sind allbekannt und anerkannt. So enthält denn auch die diesjährige Ausstellung wieder eine große Anzahl jener allerliebsten Bilder, europäische und orientalische Scenen, die man alle nennen müßte, wenn man nicht einzelnen Unrecht thun wollte. Da man überhaupt Bilder im Grunde eben so wenig als Musik erzählen kann, so wird dies bei Werken, bei welchen der Steff gering und die Ausführung Alles ist, vollends zur Unmöglichkeit. Was stellen z. B. die kleinen, wunderbar vollendeten Cabinetsstückchen eines Meissenier (von welchen eines mit 10—15000 Francs bezahlt wird) dar? Einen Lautenspieler, einen Maler, der seine Zeichnungen zeigt, eine Sonntagsruhe. — Bonvin giebt eine Schulklasse von Waisenmädchen, Pere einen Knaben, der die ersten

Verſuche in der Kalligraphie macht, und was dergleichen mehr. Man muß ein Kritiker ex professo ſein und für Künſtler ſchreiben, um ſich über alle die feineren Nuancirungen in Farbe und Zeichnung, welche dieſe verſchiedenen Maler charakteriſiren, eines Näheren auszulaſſen.

Auch im Fache der Landſchaft enthält der diesjährige Salon reizende Sachen — weniger tief in der Stimmung, als lebendig in der Ausführung, weniger poetiſch, als charakteriſtiſch — in Einem Worte franzöſiſch und nicht deutſch, wie es denn nicht anders ſein kann und ſein ſoll. So lange die nationalen Kunſt-Elemente ſich in ſorgſamer Ausbildung zeigen, ſo lange erfreuen und intereſſiren ſie. Aber gar viele der ausgeſtellten Gemälde gehen über jede zu ertragende Grenze hinaus. Das Verlangen nach Natürlichkeit wird zur gemeinſten Proſa — die Leichtigkeit der Ausführung wird zum Geſchmiere — der Drang, zu gefallen, führt zur Coquetterie, das pikant ſein Sollende wird oft obſcön. Die weibliche Schönheit iſt in gar manchen Bildern in einer Weiſe behandelt, die der Schönheit und der Tugend gleich fern ſteht. Aber

Alles kann mißlingen, wir können's ertragen, vergeben:
Nur nicht, was ſich beſtrebt, reizend und lieblich zu ſein.

VII. Feste.

Die Menschen sind sonderbare Geschöpfe! Wie viele Vergnügungen suchen sie nicht auf, ohne Vergnügen daran zu finden! Zu wie vielerlei drängen sie sich nicht hin, nicht um dabei zu sein, sondern um dabei gewesen zu sein! Neugier und Eitelkeit spielen eine ungeheure Rolle, vollends bei den Freuden der guten, besten, hohen, ja vielleicht höchsten Gesellschaft.

Auch ich bin in Arkadien geboren, wenn auch als ein sehr bürgerlicher Musikus. Kaum war ich zwei Tage in Paris, als ich hörte, am nächsten Donnerstag sei Empfang, Ball, wie man es nun nennen mag, im Elysium. Einen Blick zu thun in diese ewigen Gefilde der Wonne, in diesen Aufenthalt der Seligen, wenn auch, um nachher die Plackereien der Oberwelt doppelt zu empfinden, es war doch allzu reizend! Zwar habe ich ein Leben voller Tugend hinter mir, aber ich muß eingestehen, daß ich die Erfüllung meines Wunsches weniger dieser, als der großen Güte des preußischen Gesandten verdanke. Donnerstag den 6. Februar 1851 fuhr ich also, und zwar in einem ganz gewöhnlichen einspännigen Cabriolet, nach der Unterwelt — und wahrlich, es war gut, daß ich es an diesem Donnerstag gethan; denn am nächsten — war die

Tetatien verworfen worden, und in den Gefilden der Seligen hatte das Tanzen aufgehört.

Dinge, die auf den Lauf der Weltgeſchichte von dem größten Einfluſſe ſein würden, hangen oft von den geringſten Zufälligkeiten ab — ſo an jenem Abend, wo ich dem Präſidenten der Republik vorgeſtellt werden ſollte und durch die Ungeſchicklichkeit meines Kutſchers zu ſpät kam. Von halb neun bis neun Uhr hatte in einem beſonderen, der Maſſe der Eingeladenen verſchloſſenen Salen die Vorſtellung Statt — ich kam aber zwei Minuten vor neun an, gerade zeitig genug, um mich dem feierlichen Zuge anzuſchließen, in welchem ſich der Prinz, gefolgt vom diplomatiſchen Corps, in die großen Säle begab, um das Feſt zu eröffnen. Was ich zu Ludwig Napoleon geſprochen haben würde, das behalte ich für mich; was würde es jetzt mehr helfen? C'est trop tard.

Die Räume des Elysée ſind weder ſehr groß noch ſehr ſchön, und man kann es dem Präſidenten nicht übel nehmen, wenn er ſie gegen eine geräumige Wohnung, etwa die Tuilerien, gern vertauſchte. Auch für die Maſſe der Eingeladenen würde eine größere Localität angenehmer ſein. An jenem Abende wenigſtens waren die natürlichſten Functionen des Menſchen, wie z. B. gehen, ſtehen, ſitzen, athmen, mit immenſen

Schwierigkeiten verbunden. Wer gehen wollte, mußte stehen bleiben, wer stehen wollte, wurde fortgeschoben; am meisten Freiheit genossen vielleicht noch die Springenden, aber sie kauften sie im unendlichsten Schweiße ihres Angesichts. Es gab Momente, wo ich, der ich das Unglück habe, nicht ganz sechs Fuß hoch zu sein, nichts um mich her sah, als Rücken, und zwar schwarze Fracksrücken, eine unerspriessliche Aussicht! Nach mehrfachen Irrfahrten gelang es mir jedoch, einen erhöhten Punkt zu finden, auf welchem ich mich eine Weile unangefochten hielt und von wo aus ich einigen Ueberblick gewann über die bewegten Menschenwogen. Was mir da und in der Folge klar geworden, das will ich treulich berichten.

In zwei langen, aber verhältnißmäßig schmalen Sälen, zu welchen die anderen Räume die Einleitung bildeten, wurde getanzt. Sie waren mehr provisorisch, tapezierartig ausgeschmückt als prachtvoll eingerichtet, laufen parallel neben einander her und sind nur durch einen kurzen, ziemlich engen Gang mit einander verbunden, so daß die rauschenden Orchester sich gegenseitig nicht stören. Zu beiden Seiten sind Stühle und zum Theil erhöhte Sitze für die Damen. Die armen Geschöpfe! selten haben sie mich gedauert wie an jenem Abend, und doch waren nur wenige schön unter ihnen.

Aber ſie hatten ſich ſo viele Mühe gegeben, um ſchön zu ſein, hatten mindeſtens ein paar Stunden in der Wagenreihe ausgehalten, bis die Reihe zum Ausſteigen an ſie kam, waren ſo prächtig ge- und — entkleidet, und was hatten die meiſten von ihnen davon? Nichts, gar nichts — kein Lächeln des Präſidenten, keinen Tänzer, vielleicht nicht einmal ein Gefrorenes — aber freilich, ſie konnten ſagen: „J'ai été à l'Elisée.“

In den Pauſen zwiſchen den Quadrillen, Polka's und Galoppaden machte Ludwig Napoleon Spaziergänge durch die Säle. Gewöhnlich führte er die Prinzeſſin Mathilde, eine ſtattliche, äußerſt blühende Frau, am Arme, und zunächſt folgte ihm ſein Adjutant Edgar Ney, ein auffallend ſchöner, noch jugendlicher Mann, mit einem kahlen Kopf, kühnem Blick und einer brillanten Huſaren-Uniform. Wenn der Neffe die Krone des Onkels trüge, die Männer könnten ſich ihm nicht mit größerer Ehrerbietung, die Frauen nicht mit hingebenderer Liebenswürdigkeit nahen, als es in den Kreiſen geſchah, in welchen er Halt machte. Für den Beobachter waren es dramatiſche Hochgenüſſe, die Blicke der Damen zu verfolgen, denen ſich der Präſident näherte.

In einiger Entfernung noch forſchend, wurde das Auge nach und nach immer belebter, glänzender, bis

es in Freude ſtrahlte, elektriſche Blitze ſprühend. Und nur langſam verglühten dieſe Blicke, und als die Sonne längſt verſchwunden, leuchteten ſie noch von ihrem Abglanze. Den Präſidenten ſelbſt verließ ein freundliches Lächeln beinahe nie, wie ja überhaupt ein ſolches großen Herren leicht zu einer Art von Höflichkeits-Gewohnheit zu werden ſcheint.

Eine ſchöne, mit Blumen reich verzierte Treppe führte in den erſten Stock, wo man zuvörderſt auf einem herrlichen Corridor verhältnißmäßig friſche Luft athmete. Daneben war ein Buffet, wo die köſtlichſten Erfriſchungen zu finden, aber nicht ſo leicht zu holen waren; denn der Andrang war ungemein, und wer einmal Poſto gefaßt hatte, ſuchte ſeine Stellung ſo lange wie möglich zu behaupten. Die Politik des Abwartens erwies ſich auch hier als die praktiſchſte, und ſo gelangte ich, Schwarzenbergiſchen Grundſätzen huldigend, zu allem, was, in jenem Augenblicke wenigſtens, mein Herz begehrte. Neu geſtärkt verließ ich die allzu gaſtfreundlichen Räume; als ich ging, war die Reihe der Kommenden noch nicht erſchöpft.

Ein paar Tage nachher war Ball auf der Präfectur. Es iſt charakteriſtiſch für dieſe Feſte, daß man ſie beinahe immer nach dem Namen der Localität nennt, ohne der edlen Wirthe ſelbſt dabei zu gedenken.

Aber diese müssen ja verschwinden unter der Masse der Geladenen, von denen auch wieder die wenigsten den Herren vom Hause im Entferntesten bekannt sind. Sowohl im Elysée wie hier gelten die Einladungskarten auch als Eintrittskarten, oder vielmehr man mußte sie mitbringen und abgeben, wenn man nicht zurückgewiesen sein wollte. Von einem Ankündigen der Namen war weder hier noch dort die Rede; hatte man einmal den Billet-Abnehmer hinter sich, so war man von allem Ceremoniel freier als im Berliner Thiergarten. Auffallend war mir schon im Elysée, vollends aber auf der Präfectur die ziemlich große Anzahl von Leuten, welche zwar sehr brav und bieder aussahen, aber offenbar sich nicht mit der Leichtigkeit bewegten, die namentlich in der Pariser Gesellschaft so sehr verbreitet ist. Wie sich nämlich unter Ludwig Philipp einem freilich sehr eleganten Theile der Pariser Finanzwelt die Freuden der Tuilerien aufgethan hatten, so sind die officiellen Feste der Republik einem sonst dergleichen noch ferner stehenden Theile des Publikums zugänglich geworden. Diese Neulinge benehmen sich etwas steif, und nur aus Angst, gar zu vergnügt auszusehen, machen sie zuweilen entsetzlich tückische Gesichter — aber sie werden wohl schnell genug lernen, wie sie sich zu amusiren haben.

Die Räume des Stadthauses, eines der schönsten Paläste von Paris, sind dieser republikanischen Fürstin würdig, sie sind endlos, und prachtvoll eingerichtet. Man verirrt sich in all den Sälen, Zimmern, Gängen, welche einen großen viereckigen Hof umschließen, und welche insgesammt geöffnet und geschmückt waren. Was ist in diesem Hôtel de ville nicht schon alles vorgegangen! Robespierre wurde dort zum Fenster hinausgeworfen, später habe ich dort Concerte von Beethoven gespielt*), vor ein paar Jahren haben sie daselbst die Republik proclamirt — und an jenem Abend tanzte man und aß Eis. Ein einzelner Mensch mag noch so viel erfahren, so ein alter Palast hat doch immer noch eine ganz andere Carrière.

Ein Fest, welches einen von den beiden besprochenen wesentlich verschiedenen Charakter hatte, war dasjenige, welches der preußische Gesandte gab. Ich spreche nicht von dem Geschmacke und der Grandiosität der Einrichtung, sondern von dem außerordentlichen Interesse, welches die Gesellschaft als solche darbot. Es war eine wahre Galerie des Contemporains, nicht in Stein oder Stahl, sondern in Fleisch und Blut, und der Diener, welcher die Namen der eintretenden Per-

*) Der große Ballsaal (unter dem Namen la salle St. Jean) wurde sonst oft zu musikalischen Aufführungen bewilligt.

sonen mit einer nicht genug anzuerkennenden Deutlichkeit ausrief, las, ohne es zu wollen, ein Stück ab vom Register des Conversations-Lexikons der Gegenwart. Um dem Auftreten so vieler Weltbühnenkünstler beizuwohnen, ging ich früh hin, etwa ein Viertel nach zehn Uhr, wo höchstens ein Dutzend Personen versammelt sein mochten; die meisten kamen, nach der neuesten Pariser Mode, zwischen Elf und Zwölf. Welch heterogene oder wenigstens sich entgegenstehende Persönlichkeiten waren da nicht unter demselben gastfreundlichen Dache vereinigt! Guizot und Thiers, Baraguay d'Hilliers und Changarnier, alte, neue und neueste Minister, die Vertreter der kleinsten und größten, der östlichsten und westlichsten Staaten — Boulay de la Meurthe, der behäbige Vice-Präsident der Republik (der an seinem Bäuchlein schwerer zu tragen scheint als an seiner Würde), Narvaez, der Ex-Dictator Spaniens, Rothschild, Fould, Duchatel, Molé und so viele Andere. Und all diese Männer, Anfertiger und Beender europäischer Revolutionen, welche sich mit Carlisten, Arabern und Volkstribunen herumgeschlagen, welche Cabinette und Börsen in Spannung halten, deren Namen täglich in der ganzen civilisirten Welt ausgesprochen werden, sie thaten, als wären sie ganz gewöhnliche Sterbliche. Der Eine hatte eine Dame am Arm, der Andere plauderte auf's

gemüthlichste; wenn ich mich nicht sehr irre, habe ich Guizot ein Chocolade-Biscuit essen und den Herzog von Victoria ein Glas Mandelmilch trinken sehen. So friedlich das nun alles unter einander wogte (kaum eine Uniform war zu sehen, da die französischen Officiere außer dem Dienste beinahe nie welche tragen), und so wenig in der Gesellschaft, ihrer ganzen Natur nach, sehr extreme Meinungen vertreten sein konnten, so fielen mir doch die Worte des Dichters mehr als einmal ein:

„Aber treffen wir uns draußen im Freien! . . ."

War ich doch einige Tage vorher in der National-Versammlung gewesen!

Nachdem Dante Himmel und Hölle in einem Gedichte besungen, wüßte ich nicht, welche Gegensätze es verwehrt wäre, in ein Feuilleton zusammen zu bringen, und wäre es auch neben einem Balle beim preußischen Gesandten ein Fest im Jardin d'Hiver. Letzterem beigewohnt zu haben; verdanke ich übrigens nicht der Gunst, sondern zehn baaren Francs, was mir um so viel mehr Ehre macht, als das Fest zum Besten der Armen Statt hatte. Dieser Wintergarten hat vor dem Kroll'schen in Berlin zwei große Vorzüge — erstens ist er noch nicht abgebrannt, zweitens ist er von einer so fabelhaften Herrlichkeit, wie sie dem Kroll'schen auch nie im Traume

eingefallen. Selten in meinem Leben war ich überraſcht, wie beim Eintritt in dieſes wunderbare Local, wo man aus der Mitte eines in einem Lichtmeer ſtrahlenden gigantiſchen Ballſaales mit zehn Schritten in die romantiſchſten Pfade gelangt, wo Palmen ſich erheben, wo im matten Schimmer bunter Glaslampen die ſeltenſten Pflanzen ihre Blüthen zeigen und beim Rieſeln eines kleinen Baches ihre Düfte verbreiten. Dazu zwei koloſſale Orcheſter, wovon eines unten im Saale, das andere, nur aus Blechinſtrumenten beſtehende, auf einer Gallerie, etwa einen Stock höher, aufgepflanzt, und welche bald abwechſelnd, bald im vollendetſten Enſemble die berauſchendſten Tänze ſpielten, und endlich Tauſende, im ſtrengſten Sinne des Wortes, welche inmitten aller dieſer Herrlichkeiten ſpazierten, von Terraſſen oder von mehr oder minder erhöhten Sitzen ſich all' das Treiben anſahen. Man konnte wirklich glauben, ein Mährchen aufgeführt zu ſehen.

Indeß der Menſch iſt wankelmüthig und undankbar. Zuerſt entzückt, dann befriedigt, gewöhnt man ſich an all' die Pracht — man wird dagegen gleichgültig, ja, man wird ihrer überdrüſſig. Nun will man gehen — aber das hat gute Wege. Es iſt ein Wintergarten, man hat alſo zum Beſuche deſſelben nothwendig einen Paletot mitgebracht und in der Garderobe

abgegeben. Den möchte man nun wieder erlangen: man zeigt ſeine Nummer, man ruft ſie aus, man bittet ruhig, höflich, leidenſchaftlich man zankt und wettert — das gilt alles gleich, denn einige Hunderte verſuchen mit uns dieſelben Manöver. Nach einer halben Stunde, während welcher man ſich ſchon „einen unſterblichen Schnupfen“ erworben, wird man weiſe und ruhig — nach anderen anderthalb Stunden gelangt man zu ſeinem Kleidungsſtück, und endlich nach einer Fahrt von dreiviertel Stunden nach ſeiner Behauſung, jedenfalls erfreuter, in's Bett zu kommen, als im Jardin d'Hiver geweſen zu ſein.

So gern ich nun bei jeder Gelegenheit dem ſchönen Geſchlechte zeigen möchte, wie ſehr ich es verehre, ſo kann ich doch nicht verhehlen, daß auch an dieſem Abende wenig ſchöne Damen zu ſehen waren, trotzdem die verſchiedenſten Kreiſe ihre Contingente geliefert. Denn neben den Dames patronesses, von welchen ich bei einer früheren Gelegenheit geſprochen, ſind auf dieſen Feſten eine große Anzahl Frauen, die nicht nur unterhaltend ſind, und mithin um ſo mehr hübſch ſein ſollten!

VIII. Berühmte Leute.

„Was macht Heine?“ iſt eine Frage, die nie öfter gethan worden, als ſeitdem man den berühmten Dichter

von ſchweren Leiden heimgeſucht weiß — ſeine Freunde und Gegner begegnen ſich jetzt in ihrer Theilnahme. Es iſt freilich nichts günſtiger für einen hervorragenden Menſchen, als wenn es ihm ſchlecht geht — höchſtens zu ſterben dürfte noch vortheilhafter ſein. Wenn indeß Voltaire ein Jahrhundert ſeiner Unſterblichkeit gegen eine beſſere Verdammung gern eingetauſcht hätte, dann weiß ich nicht, wie viele dergleichen der arme Heine zu geben verſucht ſein könnte, um ſein Krankenlager verlaſſen zu dürfen. Seit zwei Jahren iſt er ununterbrochen an daſſelbe gefeſſelt, und kaum iſt irgend eine Hoffnung da, es werde je auch nur eine geringe Beſſerung in ſeinem Zuſtande eintreten. Iſt aber der Körper faſt gänzlich gelähmt, ſo iſt dem Geiſte die vollkommenſte Schwungkraft geblieben — iſt der erſtere in die enge Schlafſtube gebannt, ſo tummelt ſich der letztere frei umher, auf allen Gebieten des Gedankens. Und nicht allein das — große und kleine Begebenheiten, große und kleine Perſönlichkeiten nehmen das Intereſſe des humoriſtiſchen Poeten nach wie vor in Anſpruch, und von allen möglichen Erſcheinungen in der Kunſt wie im Leben nimmt er Notiz. Als ich an ſeinem Bette ſaß und er mir abwechſelnd ſprach vom lieben Gott und von Meyerbeer, vom König von Preußen und von mir ſelber, vom Frankfurter Parlament und

von ſeinen Gedichten, da war mir's zuweilen, als flanirte ich wie vor fünfzehn Jahren mit ihm auf dem Boulevard des Italiens herum. Aber abgeſehen von dem mich aus ſolchem Traume reißenden Anblicke deſſen, was mich umgab, kamen zuweilen auch Klagen auf die Lippen des Leidenden, zu welchen der früher ſo geſunde, das Leben ſo reichlich genießende Mann damals keine Veranlaſſung hatte. Doch auch dann, wenn er von ſeiner Krankheit, von ſeiner hoffnungsloſen Zukunft ſpricht, zeugen die Ruhe, die Reſignation ſeiner Worte von einer rieſigen pſychiſchen Kraft. Und was dieſe Unverſehrtheit des Heine'ſchen Geiſtes vollends beweiſt, iſt die ſtarke Doſis von — wie ſoll ich es nennen? — von Schalkhaftigkeit, die ſeinen Urtheilen über Große und Geringe, über Freund und Feind beigegeben iſt. Er gehört noch immer mehr oder weniger zu den Geiſtern, die verneinen — aber wir wiſſen ja zu unſerer Beruhigung aus Goethe's Fauſt, daß dieſelben im Himmel gar nicht ſo übel angeſchrieben ſind. Zu einem Schluſſe auf die Anſichten, zu welchen unſer Dichter jetzt in Bezug auf die höchſten Dinge gelangt iſt, will ich übrigens durchaus hiermit keine Veranlaſſung gegeben haben — ich weiß nicht, was er glaubt — aber wenn ich auch glaube, daß er es weiß, ſo glaube ich doch nicht, daß er ſo leicht

hierüber irgend Jemandem ganz reinen Wein einſchenkt.

Heine's Züge ſind intereſſanter, man könnte faſt ſagen, ſchöner geworden, als ſie je geweſen. Die eingefallenen Wangen laſſen das edle Oval des Kopfes, ſo wie die feingeſchnittene Naſe traurig klar hervortreten. Die Augen ſind geſchloſſen, nur das rechte kann er zum Sehen benutzen, wenn er das müde darüber hinfallende Augenlid mit den Fingern in die Höhe hebt. Der ziemlich kurz abgeſchnittene dunkle Bart bedeckt das Kinn; ſelbſt über die Bekleidung des mächtigen Schädels haben Zeit und Leiden keine Gewalt ausgeübt, denn die Haare ſind braun und dicht wie ehemals. Wahrhaft idealiſch ſchön iſt die weiße ſchlanke Hand geworden; ſie gehört nach der Eintheilung von Carus gewiß ganz und gar in die Klaſſe der rein pſychiſchen. Leider ſind alle dieſe poetiſchen Dinge allzu elegiſcher Natur, und man muß dem kranken Poeten, wenn man ihm wohl will, ſeine Pausbacken und ſeinen behäbigen Embonpoint zurückwünſchen, welche ihn ja nie verhindert haben, die duftigſten Lieder zu dichten.

Gerade an dem Tage, an welchem ich Heine beſuchte, hatte er dem Muſikalien-Verleger Schloß in Köln ein neues Gedicht geſchickt, um welches dieſer ihn

zum Behufe einer Lied-Preisbewerbung angesprochen. Heine meinte in diesem Produkte ganz besonders den Forderungen des Tonsetzers in die Hände gearbeitet zu haben — mögen die deutschen Componisten beweisen, daß er sich nicht geirrt. —

Von den ziemlich zahlreichen Notabilitäten der Literatur und Kunst, welche ich bei einem früheren Aufenthalte in Paris kennen zu lernen das Glück hatte, war es mir in den paar Wochen, die ich dieses Mal dort zubrachte, nur wenige zu erreichen vergönnt. Unter diesen drängt es mich, von Merimée zu sprechen, einem der ausgezeichnetsten Geister Frankreichs, welcher in Deutschland vielleicht weniger bekannt ist, als er es verdient. Ueber seine, zwar nicht sehr zahlreichen, aber originellen, geistreichen und künstlerisch wahrhaft vollendeten Werke der verschiedensten Gattung steht das Urtheil in Frankreich längst fest — aber auch im Umgange gehört Merimée zu den anziehendsten, liebenswürdigsten Persönlichkeiten, die man sich denken kann. Er vereinigt ausgebreitetes Wissen mit feinster Beobachtungsgabe, und sein Talent, sich mitzutheilen, sei es in erzählender, sei es in reflectirender Weise, ist von einer Einfachheit, Geistesschärfe und zu gleicher Zeit von einer, ich möchte sagen, literarischen Vollendung, wie sie auch in Paris gewiß nur sehr selten vorhanden.

In dem auserwählten Kreise, welcher sich vor Jahren bei Madame Recamier, in der Abbaie aux bois, vereinigte, lauschte man seinen Worten — in dem, durch dreißig Jahre blühenden Salon des berühmten Malers Gerard war jeder glücklich, der ihn zu einem längeren Gespräche festhalten konnte. Merimée bekleidet die Stelle eines Conservateurs der öffentlichen Monumente Frankreichs, welche bei seinen tiefen Einsichten in die plastischen Künste (er selbst ist ein trefflicher Zeichner) ganz für ihn geschaffen ist. Dabei beschäftigen ihn Sprachstudien und historische Arbeiten und gehen Hand in Hand, wie er z. B. jetzt das Russische auf's gründlichste gelernt hat und nach den Originalquellen eine Geschichte des falschen Demetrius zu schreiben im Begriffe steht. Er mag jetzt ein Fünfziger sein, eine hohe schlanke Gestalt, die Haare silbergrau, aber sonst von durchaus kräftigem Ansehen. Sein Wesen, welches immer das des feinsten Weltmannes gewesen, hat jetzt etwas Gehalteneres, ich möchte sagen, mehr Staatsmännisches angenommen, versteht sich, nicht auf Kosten der liebenswürdigsten Urbanität. Die gegenwärtigen Zustände seines Vaterlandes machen ihn sehr bekümmert, und er sieht ziemlich düster in die Zukunft. Der gesellschaftlichen Vereinigungspunkte, welche ich eben berührt, gedachte er mit wehmüthiger Sehnsucht und

meinte, Aehnliches sei in Paris nicht mehr zu finden und auf lange hin auch wohl nicht zu erhoffen. Mérimée ist unverheirathet — hätte er Familie, er würde es wohl leichter ertragen, während dieser Uebergangs-Periode in Dingen der Kunst und der Wissenschaft so Manches zerstört oder verwildert zu sehen.

Ingres, der berühmte Maler, für dessen Verdienste seine fanatischen Gegner vielleicht nicht minder sprechen als seine enthusiastischen Verehrer, ist jetzt über siebenzig Jahre alt: er sagt es selbst, und man muß es wohl glauben — aber man kann es nicht glauben. Das dunkle volle Haar, das leuchtende Auge, die faltenlose Stirn, die Leichtigkeit und Lebendigkeit in jeder Bewegung, hauptsächlich aber die geistige Rührigkeit und Empfänglichkeit des kleinen runden Mannes machen ihn nicht allein als Künstler zu einem Phänomen. Ein junger Verliebter kann von der Auserwählten seines Herzens nicht mit begeisterungsvollerer Gluth sprechen, als Ingres, wenn er auf seine Kunst und vollends wenn er auf Musik zu sprechen kommt, die er womöglich noch wärmer liebt, als Malerei. Unsere deutschen großen Tonsetzer sind ihm wahre Götter — die Erinnerung an irgend eine schöne Sonate lockt ihm Thränen in die Augen. Ingres hat selbst Violine gespielt, und der Cultus der guten Musik hat ihn auf

rührende Weise durch's Leben begleitet. Aber auch in seinen Leistungen als Maler soll er sich die vollkommenste Frische bewahrt haben, und ein Brustbild der Baronin v. R—d, welches im vorigen Jahre entstanden, wird allgemein als ein außerordentliches Meisterwerk gerühmt.

Componisten von europäischem Rufe sind in Paris nicht mehr so zahlreich, seitdem Rossini Frankreich, Cherubini, Beaulieu, Paer und so manche andere aber unseren lieblichen Planeten verlassen haben. Halevy fand ich in den schönen, nach allen Seiten hin glänzenden Verhältnissen eines Künstlers, dem „der große Wurf gelungen", als französischer Theater-Componist vollkommen anerkannt zu sein. Eine angenehme Familie, zahlreiche Freunde, alle möglichen Ehrenstellen und Tantièmen ohne Ende — nichts fehlt ihm, und das Beste ist, daß jeder, der ihn näher kennt, sich herzlich seines Glückes freut — denn Halevy ist ein eben so ehrenwerther als liebenswürdiger Mensch, d'un esprit charmant, wie die in solcherlei Dingen verwöhnten Pariser selbst ihm zugestehen. Eine leichte Ironie, der sich aber ein echtes Wohlwollen beigesellt, würzt seine Unterhaltung, und geistige Lebhaftigkeit ist in seinem Wesen auf eigenthümliche Weise mit einer gewissen nonchalanten Ruhe verbunden. — Berlioz, der geniale

Centrenist jener ultra-romantischen Sinfonien, der beißende musikalische Kritikus aus dem Journal des Débats. An seinem Aeußeren sind die Jahre nicht spurlos vorübergegangen er ist nahe an den Fünfzigen, aber der fast vulkanisch zu nennende Feuergeist ist geblieben. Seine Gespräche gleichen Eruptionen — jetzt kommt ein Lavastrom glühender Begeisterung, dann ein Schneeflocken beißenden Spottes, und nun fliegen kritische Steine umher, vor welchen einen der Himmel behüten möge. Wenn Berlioz von seinem Aufenthalte in Venedig erzählt, von allen dortigen, musikalisch-industriellen Unternehmungen, die er dort beobachtet, in welche er zum Theil mit seinen Willen verflochten, so kommt man aus dem Lachen nicht heraus — deckt er aber die mehr oder weniger verborgenen Schäden des Pariser Kunst- oder Künstlerlebens auf, so läuft es einem kalt über den Rücken hinab. Berlioz ist ein durchaus wahrer Mensch, und nicht allein in seinen Tendenzen, auch in der Kritik bleibt er seinen Ueberzeugungen so treu als es in Paris nur irgend möglich. Unglücklicherweise hat ihm die eigenthümliche Richtung seines großen Talentes zwar begeisterte Anhänger, aber nicht viel mehr als das verschafft, und es thut einem im Herzen wehe, einen Mann von so hoher geistiger Bedeutung in einer Stellung zu sehen, welche ihm so wenig bietet. Er ist

Bibliothekar im Conservatoire und mäht sich ab bei der Direction von großen Concerten, welche ihm wenig Anderes gewähren, als die Freude — von Zeit zu Zeit Musik machen zu können.

Als Mitarbeiter am Journal des Débats führt mich Berlioz auf den sprudelnden Jules Janin, den allbekannten J. J. des einflußreichen Journals. Janin ist der grand Seigneur unter den Pariser Theater-Kritikern, führt das behaglichste Leben und wird dick und fett dabei. In reichem Schlafrocke, auf türkischer Ottomane sitzt er am Kamin in seinem schönen Empirezimmer, welches mit Büchern und Kunstwerken angefüllt ist. Die Besuche haben fast kein Ende: er läßt sich erzählen, giebt „Rath und gute Lehren", plaudert je nächtelang, wie er schreibt, über alle Dinge dieser Welt und noch einige mehr, bis er denn genöthigt ist, sich zu irgend einem Diner oder als Theater-Mimen in irgend eine erste Vorstellung zu begeben. Dabei hat er eine hübsche Frau und — leidet am Podagra: was will man mehr?

Eine der unausstehlichsten und auch, zur Ehre seiner Landsleute sei es gesagt, eine gänzlich unangesehene Größe ist wohl unstreitig der Dichter Béranger. Jeder kennt seine Chansons, vielleicht das Vollendetste, was in dieser Gattung von Poesie irgend ein

Volk aufzuweiſen hat: Jeder weiß auch, welch einem edlen, von jedem falſchen Ehrgeize, jedem Geſinnungs-Leichtſinne, jedem Eigennutze freien Charakter dieſelben entſprieſſen. Mein längſt gehegter Wunſch, den einzigen Mann einmal zu ſprechen, d. h. ſprechen zu hören, ging mir dieſes Mal in Erfüllung, und zwar durch die Güte Benedey's, der das Glück hat, in freundſchaftlicher Verbindung mit ihm zu ſtehen, und mir einige Zeilen an ihn mitgab. Die Angſt, in der ich war, ihn nicht zu Hauſe zu finden, ward durch eine zweiſtündige Wagenfahrt erhöht; ich ſuchte ihn zuerſt in Paſſy, wo er bisher immer gewohnt, und mußte von da an's äußerſte Ende von Paris, wo er ſich jetzt angeſiedelt: aber der Zufall war mir hold, Béranger hatte den Schnupfen und war noch nicht ausgegangen. Ein älteres Frauenzimmer empfing mich, ſah mich etwas forſchend an und nahm mir meinen Brief ab: nachdem ich jedoch wenige Augenblicke gewartet, kam ſie wieder und führte mich in das Zimmer ihres Bruders. Béranger, der jetzt über 70 Jahre alt, iſt ein rüſtiger Greis von derbem Körperbaue. Sein Haar iſt weiß, aber ſein Geſicht trägt die Farbe der blühendſten Geſundheit. Es iſt ein merkwürdiges Gemiſch von Gutmüthigkeit und Schlauheit in ſeinen Zügen; in der Form etwas ſtark aufgetragen, an das

Gewöhnliche grenzend, ist der geistige Ausdruck seines Gesichtes so fein, so überlegen, zuweilen so anmuthig, wie es seine Verse sind. Von der Einfachheit seiner Einrichtung kann man sich keine Idee machen; einige Portraits, theils lithographirt, theils Medaillons, unter welchen Napoleon und Lamartine, sind so ziemlich alles, was nicht zum Nothwendigsten gehört; aber man fühlt, daß dies dem Bedürfnisse des Bewohners vollkommen entspricht, und hat durchaus nicht den traurigen Eindruck, als ob hier nothwendige Beschränkung herrsche; im Gegentheil, die Behaglichkeit, welche im Wesen Béranger's liegt, geht schnell auf einen über. Ich bedauere unendlich, mir nicht an jenem oder einem der folgenden Tage alles, was mir der Dichter gesagt, und was mir wie frische Melodien in den Ohren fortklang, aufgeschrieben zu haben; wenn mir auch der Eindruck dieses klaren, liebenswürdigen Geistes unvergeßlich sein wird, so sind doch viele seiner freundlichen Mittheilungen meinem Gedächtnisse entschlüpft. Freilich würde ich, wäre dies auch nicht der Fall, von dieser Grazie der Sprache keine Idee geben können. „Meine erste revolutionäre Erinnerung," erzählte er unter Anderem, „ist die Einnahme der Bastille; als zehnjähriger Knabe trieb ich mich damals in der Nähe auf den Straßen herum. Dann blieb ich von Paris

und somit vom eigentlichen Schauplatze der Revolution lange Jahre entfernt. Durch die Buchdruckerei kam ich in die Literatur, und doch bin ich vielleicht der einzige Schriftsteller, der die Presse entbehren kann; meine Lieder verbreiteten sich in Abschriften, lange ehe ich sie drucken ließ. Mein literarischer Ehrgeiz ging übrigens anfänglich weit über die Chansons hinaus; bis zum dreißigsten Jahre beschäftigte ich mich mit den größten poetischen Arbeiten, und ich hatte zu thun, bis ich mich in der mir angewiesenen Sphäre zurecht fand." Unter manchen Ausdrücken der Bewunderung für seine Gedichte, die ich nicht lassen konnte, wenn sie auch schlecht angebracht waren, hob ich auch die wunderbare Kraft hervor, die er in seinen Refrains entwickele, welche, in jeder Strophe wiederholt, doch jedesmal neu erscheinen. Er meinte hierauf: „Ich bereite eine Chanson vor, wie eine große poetische Composition, entwerfe den vollständigen Plan, Anfang, Mitte und Ende; aus der Quintessenz des Ganzen ziehe ich dann den Refrain heraus." Von neuen Melodien zu Liedern, die populär werden sollen, will Béranger nichts wissen, trotzdem sein langjähriger Freund, der Musiker Wilhem, es mit vielen seiner Gedichte versucht hat; er meinte, die bekannten Töne gäben dem Dichter den besten Anhaltspunkt, um eindringlich zu werden, und

ſetzte hinzu, daß wir Deutſchen, um auf dieſe Weiſe volksthümliche Lieder zu bekommen, vielleicht zu muſikaliſch ſeien. Natürlich kam auch die Politik daran. „Wir Franzoſen haben viele Fehler gemacht, die Republik iſt zu früh und zu ſchnell gekommen: aber Sie haben in Deutſchland auch Irrthümer genug begangen," meinte er. Man wird begreifen, daß ich nichts dagegen einzuwenden wußte. Charakteriſtiſch franzöſiſch aber war es, daß er ernſthaft glaubte, wir hätten an die Wiedereroberung des Elſaſſes gedacht; ich habe mir herausgenommen, ihn in dieſer Hinſicht zu beruhigen. Als ich eines Aufſatzes erwähnte, den Börne einſt über ihn und Uhland geſchrieben, freute ich mich, zu hören, daß er denſelben nicht allein kenne, ſondern auch beſitze. Er ſprach ſein Bedauern aus, Börne nicht gekannt zu haben. „Er hat lange hier gelebt," ſagte er, „aber ich erfuhr es erſt, nachdem er geſtorben." So iſt Paris.

Ehe ich ging, war ich unbeſcheiden genug, ihn um eine Zeile von ſeiner Hand zu bitten. Er lachte. „Sie wollen einen Heiligen aus mir machen? Dann ſollten Sie billig auf meinen Tod warten, um eine Reliquie zu nehmen." Ich hatte ſo gute Gründe, daß er nachgab; aber dann ſollte ich etwas nicht nur Geſchriebenes, ſondern auch Gedachtes mitnehmen. „Kürzlich ſchickte mir eine Dame eine neue Marſeillaiſe zu;

ich habe ihr geantwortet, aber den Brief nicht abgeſchickt, den will ich Ihnen ſuchen.“ Suchen war der richtige Ausdruck. Béranger öffnete die unverſchloſſene Schublade eines ordinären Tiſches und ſtöberte darin herum. Ich folgte mit den Blicken. Briefe, Skizzen in Proſa und Verſen lagen da in bunter Reihe ſehr durch einander, es wurde mir zu Muthe, wie es Manchem ſein mag, der die verſchiedenartigſten Banknotes und dergleichen an den Fenſtern eines Pariſer Geldwechslers ſieht: ich bekam erſchreckliche Luſt zum Zugreifen. Doch bezwang ich ſie unmoraliſche Gelüſte, und war doppelt glücklich, als der in Rede ſtehende Brief gefunden und mir auf die freundlichſte Weiſe zum Geſchenke gemacht war. Er enthält in Kürze und Klarheit ſo manches die Denk- und Gefühlsweiſe des edlen Dichters Charakteriſirende, daß ich nicht widerſtehen kann, meine heutige Skizze mit einer Ueberſetzung deſſelben zu ſchließen, was mir gewiß auch diejenigen danken werden, die eine ſolche Veröffentlichung nicht in der Ordnung finden. Wenigſtens geht ſie lediglich nur aus der wärmſten, aufrichtigſten Verehrung des vortrefflichen Mannes hervor.

„Ich danke Ihnen, Madame, für den vortrefflichen Brief, den Sie an mich gerichtet. Er hat mir ein edles Herz mehr geoffenbart, und obſchon dieſelben

nicht so selten sind, wie gewisse Leute es vorgeben, so ist es immer eine glückliche Bekanntschaft.

„Was Sie mir in Betreff der Marseillaise sagen, ist vollkommen richtig; aber bedenken Sie, Madame, daß es das Volk selbst ist, welches sich seine Gesänge, Worte und Melodien wählt, ohne daß irgend Jemand in der Welt diese Wahl im entferntesten leiten könnte. Ist diese Wahl einmal getroffen, so nimmt eine Reihe von Generationen sie an, zuweilen sogar mit anderen Gedanken als denjenigen, welche ihr ursprünglich zu Grunde lagen. So ist es auch mit der Marseillaise gekommen, mit dieser unsterblichen Schöpfung eines Mannes, welcher nicht wenig überrascht war von dem Gebrauche, den man nur allzu bald von seiner Hymne gemacht.

„Ich habe oft darüber nachgedacht, was wir heute brauchen könnten, aber ich bin zu alt, und die Unfälle unserer Zeit haben meine Stimme der Kraft beraubt. Sie, Madame, haben den Sinn des Liedes, welches zu machen sein würde, vollkommen heraus gefunden, und ich bedaure, daß die Regeln unserer Versification Ihnen nicht geläufiger sind.

„Was Sie die Güte haben, mir über die neuen Chansons zu sagen, welche Perrotin veröffentlicht hat, so muß ich bekennen, daß ich mich so wenig um das

Schickſal meiner jüngeren Töchter kümmere, als ich mich mit dem ihrer älteren Schweſtern beſchäftigt. Und ſo bin ich auch überraſcht, daß Sie mir von einem Leiermanne ſprechen, der mich gekannt haben ſoll. Wilhem hat vielleicht deren geſehen, denn das iſt die Sache des Muſikers. Was mich betrifft, ſo war ich ſtets zu läſſig, um mir um dergleichen Sorge zu machen, und vielleicht habe ich Unrecht gehabt.

„Entſchuldigen Sie, Madame, daß ich gezögert, Ihnen zu antworten und zu danken, und genehmigen Sie ꝛc. Béranger."

Der oben genannte Verleger Perrotin giebt mir Gelegenheit, noch einen trefflichen Zug des Dichters zu erzählen. Im Begriff, eine neue Ausgabe ſeiner Werke zu veranſtalten, macht Béranger, auf den Straßen ſpazierend, die Bekanntſchaft eines jungen Mannes, der ſich mit einem armſeligen kleinen Bücherkram dürftig ernährte. Er gefällt ihm, und er bietet ihm ohne Weiteres die Herausgabe ſeiner Gedichte an, einmal für immer, indem er ſich nur eine ſehr mäßige Jahresrente für den Reſt ſeines Lebens ausbedingt. Jetzt iſt Perrotin ein ſehr reicher Mann und einer der erſten Buchhändler von Paris. Seine letzten Lieder „Les chansons de ma vieillesse", wie er ſich

Bayerische Staatsbibliothek München

ausdrückte, wird übrigens Béranger nicht mehr während seines Lebens erscheinen lassen.

IX. Rudera.

Auch in der National-Versammlung bin ich gewesen. Es geht mit den Sitzungen derselben, wie es mit den Frauen zu gehen pflegt: thun sie geräuschlos ihre Schuldigkeit, so spricht kein Mensch von ihnen, sobald sie aber und je mehr sie Scandal machen, desto vielbesprochener, desto interessanter werden sie. Ich habe einer wahren Lola-Montez-Sitzung beigewohnt, so anziehend, wie lange keine gewesen — auch war der Zudrang ungeheuer. Es handelte sich um die Dotation, welche das provisorische, interimistische Ministerium für den Präsidenten verlangt hatte, und die vielleicht ruhig verworfen worden wäre, hätte nicht Montalembert eine fast dreistündige Rede gehalten, um — ja, das weiß ich nicht. Er sagte zwar, er spreche zu Gunsten des verlangten Taschengeldes, und wahr ist, daß er sich dahin äußerte, „der Präsident sollte eigentlich so etwas nicht fordern, aber nachdem er es gefordert, sollte die Versammlung es nicht verweigern." Im Uebrigen aber warf er mit den geistreichsten Grobheiten dermaßen um sich, er schlug fort-

während ſo heftig allen Parteien in's Geſicht, ſprach mit ſolcher Geringſchätzung von der Verſammlung en gros und en détail, daß ſchon die hiedurch hervorgerufene üble Laune nichts weniger als geeignet war, die Herren Volksvertreter (die Bezeichnung Abgeordneter iſt gänzlich antiquirt) von ihrem verwerfenden Vorhaben abzubringen. Man wurde an die ſchönſten Momente der vor einem halben Jahrhundert (im Jahre 1848) Statt gehabten Volks-Verſammlungen erinnert, ſo viele Unterbrechungen, ſo viel Lärm, ſo viel Leidenſchaft. Auch mit einer Scene aus einer modernen großen Oper hatte die Sache viel Aehnlichkeit. Nach jeder Phraſe des Herrn Montalembert als Held, brim, brum, ſchlug die Verſammlung als Orcheſter drein; zuweilen brachte auch ein Einzelner als Solo-Inſtrument ein Ritornell vor, was eine reizende Abwechſelung gewährte. So erklangen von der höchſten Spitze des Berges herunter wahre Poſaunenſtöße, als der Redner einmal Robespierre mit Nero und irgend einem andern bösartigen Tyrannen zuſammengeſtellt — ſo warf Changarnier, als einer der erſten Geiger, einige Fragen in Bezug auf ſeine Abſetzung hin, welche M. in etwas unvorſichtigen Worten gerechtfertigt. Im letzteren Falle, wie in einigen anderen, zog ſich der muthige Graf zurück — in anderen aber machte es ihm offen-

bare Freude, das, was den meisten Anstoß gegeben, zu wiederholen, und zwar mit erhöhter Kraft in der Stimme und in den Ausdrücken. Es lag, an jenem Tage wenigstens, ein doch gar zu toller Unabhängigkeits-Hochmuth im Auftreten Montalembert's, oder vielmehr man fühlte, daß er seinen Anhaltspunkt nicht in dieser Versammlung, sondern außerhalb derselben in einer Partei hat, welche mächtiger ist, als alle darin vertretenen.

Der gegenwärtige Sitzungssaal ist auch einmal wieder ein provisorischer. Er ist sehr groß, praktisch eingerichtet, man hört darin vortrefflich, aber schön ist er durchaus nicht. Dem Publikum ist kein gar großer Raum gegönnt; von den Tribünen, die zum Theil in zwei Stockwerken über einander liegen, haben ziemlich viele ihre besonderen Bestimmungen, wie z. B. für den Staatsrath, für die Officiere, für das diplomatische Corps u. s. w. Der Oeffentlichkeit ist hauptsächlich unter der Form der Presse gehuldigt, deren Vertretern große Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt sind. Die Zuhörer folgten zwar den Verhandlungen mit der sichtbarsten Theilnahme, verhielten sich aber durchaus ruhig. Auffallend war mir die ängstliche Sorgfalt, mit welcher die Huissiers dafür sorgten, daß Niemand im Publikum den Hut aufbehielt. So lange im ent-

fernteſten Winkel der höchſten Tribüne ſich Jemand dieſes Verbrechens ſchuldig machte, erklangen von unten hinauf die Donnerworte: „Chapeau bas, Messieurs, chapeau bas!“ Ich ſchloß hieraus, — daß man in ſolchen Fällen am beſten thut, einen Klapphut mitzunehmen.

Bei dieſer Gelegenheit könnte ich wohl auch ein wenig von Politik ſprechen, um ſo mehr, als ich mir nicht ſchmeichele, etwas davon zu verſtehen. Die Eindrücke, die ich in dieſer Hinſicht von Paris mitgebracht, laſſen ſich in wenige Worte zuſammenfaſſen. Keiner glaubt, daß es bleiben kann, wie es iſt, Keiner hat eine Idee von dem, was werden wird, Jeder wünſcht, die von ihm gewünſchten Veränderungen möchten ruhig vor ſich gehen; aber Angſt haben die Wenigſten. Im Sommer 1848 hat man ſo viel erlebt, daß man ruhig geworden. Namentlich ſcheinen die Frauen ſich geſtählt zu haben. „Man hat uns zu oft geſagt, das Ende der Welt ſei da, als daß wir uns noch davor fürchten ſollten“, ſagte mir eine Dame, die einer Hunderttauſend-Francs-Renten-Meinung angehört und durchaus nicht zu den ſtarken Geiſtern gerechnet ſein will. Aber auch ein tieferes Intereſſe nicht allein an den politiſchen, ſondern auch an den ſogenannten ſocialen Fragen geht durch alle Kreiſe, und die eleganteſten Frauen nippen

an der Économie politique, um gewiſſen Geſprächen wenigſtens beſſer zuhören zu können. Ich zweifle nicht daran, daß die Franzoſen noch tolles Zeug genug machen werden, aber ſie werden ſich ſtets ſchnell wieder in Ordnung zu bringen wiſſen. Sie mögen noch ſo nahe am Ertrinken ſein, ſie ſchwimmen doch immer wieder an's Land — aber lange im Sumpf herum zu waten, dazu werden ſie nie Langmuth genug beſitzen.

Eine traurige Feierlichkeit, traurig beſonders deßwegen, weil ſie ſo wenig feierlich, war das in der Magdalenen-Kirche abgehaltene Seelenamt für Spontini. Es waren, da man nur perſönliche Einladungen gemacht, nicht ſehr viele Leute, und zwar beinahe ausſchließlich Männer da, aber nicht die Maſſe war es, die man vermißte — das Requiem (von einem unſichtbaren Chor mit Orgelbegleitung hinter dem Altar geſungen) war nicht ſonderlich, aber nicht beſſere Muſik war es, die man wünſchte, auch der Organiſt wirkte mit ſeinen dramatiſchen Klang-Effecten, in welche er Melodien aus der Veſtalin verflocht, nicht gerade ſtörend — das Verfehlte wäre durch keine Anordnung zu verbeſſern geweſen, es war die Theilnahme. Die Anweſenden, worunter viele der erſten künſtleriſchen Notabilitäten, machten dem allgemein hochgeachteten Neffen des Verſtorbenen, Pierre Erard, in der Kirche

eine Condolenz-Viſite, das war im Grunde Alles. Nur ein Mann war tief bewegt, der frühere Muſikalien-Verleger Piccini. Unter Thränen ſagte er zu mir: „Vor ſechszig Jahren waren wir Kameraden im Conſervatorium zu Neapel, warum mußte er früher ſterben als ich?“ Ein Mitſchüler Spontini's bei deſſen Todtenfeier, das war ergreifender, als alles, was die Kunſt zu deren Verherrlichung gethan.

Im Théâtre français ſah ich eines Abends Mademoiſelle de-Belle-Iſle, welchem Stücke ein einactiges Luſtſpiel vorherging und ein anderes folgte, beide in Verſen und beide im antiken Coſtume. Es iſt auffallend, wie ſehr die Franzoſen durch ihre klaſſiſche Tragödie an letzteres gewöhnt ſind; in Deutſchland, wo doch jedes Publikum zu drei Vierteln aus Philologen beſteht, würde man ſich, glaube ich, ſchwer dazu verſtehen, die Comödie unter dieſem Gewande oder vielmehr unter dieſen Gewändern anzunehmen. Freilich iſt es nichts als eine Gewohnheit des Auges; denn Athen oder Rom ſind im Grunde Paris, die griechiſche Laïs iſt eine emancipirte Franzöſin, und kommen Verhältniſſe vor, welche nur dem Alterthume angehören (wie denn im erſten jener Stücke der Liebhaber ein Sklave iſt), ſo merkt man ihnen alſobald das Decorative ihres Weſens an. Le joueur de

flüte von Emile Augier, behandelt jenes Lieblings-Thema der neueren franzöſiſchen Schriftſteller, welches man unter einem Namen „die Weihe der Liebe“ nennen könnte. Der Flöten-Virtuoſe hat ſich verkauft, um die ſchöne Laïs — kennen lernen zu können; nun liebt er ſie aber, und um ſich von ſeinen zweifachen unwürdigen Banden zu befreien, würde ihm nichts übrig bleiben, als ſich umzubringen, wenn nicht Laïs auch ihn liebte, ihre Vergangenheit, ſo viel wie möglich abſtreifte und im Gegenſatz zur gewöhnlichen Metamorphoſe vom Schmetterling zur Verpuppung zurückkehrte. „Denn Alles ſühnt am Ende doch die Liebe“, hat ein deutſcher Dichter irgendwo geſchrieben. Die Sprache in dieſem Luſtſpiele iſt allerliebſt, voller Geiſt und Grazie und giebt ihm ein literariſches Intereſſe, welches über dasjenige, das die Handlung beanſpruchen kann, weit hinausgeht.

Das zweite jener kleinen Stücke iſt von Ponſard und heißt Horaz und Lydia. Es iſt nicht viel mehr als eine Scene, eine Paraphraſe der bekannten Ode*) des römiſchen Dichters, in welcher im Zwiegeſpräche der Liebenden Verſicherungen gegenſeitiger Untreue ſich in Verſicherungen ewiger Treue auflöſen. Die Art,

*) Buch III. 9.

wie Ponſard die Entzweiung zwiſchen Horaz und Lydia motivirt, iſt die einzige ſtoffliche Erfindung. Der Poet lieſt der Geliebten ein neues Gedicht; ſie entreißt es ihm jubelnd und findet — den Namen der Nebenbuhlerin, der Chloe, darüber. Sie verzeiht ſchließlich, weil ſie es doch gar zu angenehm findet, von einem Dichter geliebt und einſt von Johann Heinrich Voß ins Deutſche überſetzt zu werden. Auch hier iſt das Streben, das Publikum durch feine Sprache und geiſtreiche Gedanken zu feſſeln, ſtatt es durch ausgeſpitzte Intrigue zu ſpannen, anerkennungswerth. Das Beſte thut jedoch die Rachel dabei, wenn auch mehr durch ihre Schönheit im antiken Coſtume, als durch ein außerordentliches Spiel, wozu in der heiteren Scene kaum Veranlaſſung. Es iſt übrigens trotz allem Genuſſe kein Spaß, von ſieben bis Mitternacht, fünf volle Stunden, im Théâtre français geſeſſen und drei Comödien angehört zu haben.

Bei Beſprechung der Opéra comique habe ich Griſar's nicht gedacht, der einige echt komiſche Opern, man könnte ſie wohl Poſſen nennen, für dieſes Theater componirt, und zwar mit Laune, Bühnenkenntniß und muſikaliſcher Gewandtheit. Ich hörte Gilles le raviſſeur, eine wahrhaft carnevaliſtiſche Geſchichte, in der beinahe alle Figuren Caricaturen ſind, in der es ſich

um die Entführung einer alten Jungfer und einer goldenen Pendule handelt, und in welcher Pantalon, in höchsteigener Person, vollkommen weiß und vollkommen dumm, aber nicht stumm, sondern sprechend und singend auftritt. Das Einzige, was Buch und Musik beanspruchen, ist: einen in die heiterste Stimmung zu versetzen, einem Gelegenheit zu geben, sich einmal auszulachen, und dieser Zweck wird vollkommen erreicht. Eine neue Oper desselben Componisten, deren erste Aufführung ich leider versäumte, wird nicht minder gerühmt, sie heißt „Bon jour, Monsieur Pantalon!“ Da die deutschen Theater-Boutiquen nun einmal ohne Pariser Waaren nicht bestehen können, so würden diese Grisar'schen Produktionen manchen anderen vorzuziehen sein — sie erfordern keine feine Komik, sind leicht zu besetzen, und man kann dabei lachen, ohne sich zu ärgern.

Unter die Museen, mit welchen sich Paris in den letzten zehn Jahren bereichert, gehört das der Thermen und des Hôtel Cluny. Der größte Theil desselben verdankt sein Entstehen den leidenschaftlichen Bemühungen eines Herrn du Sommerard, der vierzig Jahre seines Lebens darauf verwandt, alles aufzutreiben, was sich nur irgend von Ueberresten des Mittelalters und der Zeit der Renaissance erhalten. Eine Masse

Sculpturen in allen möglichen Stein-, Holz- und Erdarten, alle denkbaren Möbel, auf's kunſtreichſte gearbeitet, Malereien, Emaillen, Gegenſtände aus Thon und Glas, Goldſchmied- und Schloſſerarbeiten, Waffen, Tapeten, Moſaiken, „Urväter-Hausrath", das ganze Privatleben jener Zeiten iſt da aufgeſtellt und erinnert in ſeinem Reichthum und in dem Kunſttrieb, der es beherrſcht, an das Pompejaniſche Muſeum in Neapel. Das ſchöne Hôtel Cluguy, in welchem alle dieſe antediluvianiſchen Dinge aufgeſtellt, iſt eines der älteſten Gebäude von Paris und grenzt unmittelbar an jene ſogenannten Julianiſchen Bäder, welche das einzige altrömiſche Monument bilden, das ſich in der franzöſiſchen Hauptſtadt noch vorfindet. So wandelt man denn unter den verſchiedenſten Epochen der Geſchichte herum und iſt ordentlich verwundert, wenn man beim Heraustreten in die enge ſchmutzige Straße, in welcher dieſe Herrlichkeiten eingeſchloſſen ſind, einen modernen Omnibus an ſich vorüberkriechen ſieht. Doch die Contraſte fehlen nirgends weniger als in Paris.

Sehr viel thut die Verwaltung der Stadt (unabhängig von der Regierung) für Architektur und plaſtiſche Kunſt, und ſeit etwa fünfzehn Jahren namentlich in einer höchſt ernſten, fördernden Richtung. Man läßt die älteren Kirchen möglichſt in ihrem Style renoviren,

ausschmücken und viele derselben al fresco oder in frescoähnlicher Weise ausmalen. Unter den Künstlern, welche derartige Werke vollendet haben oder gegenwärtig damit beschäftigt sind, nannte man mir Flandrin, Couture, Brément, Chenavard. Von Dela Croix sind in der früheren Deputirtenkammer Arbeiten, die sehr gerühmt werden. Signol, Bézard, unser Landsmann Bohn und viele andere haben oder hatten Aufträge dieser Art. In der Kölnischen Zeitung ist es wohl doppelt am Platze, darauf aufmerksam zu machen, daß zwei der bedeutendsten neuen Kirchen von Kölnern gebaut worden; St. Vincent de Paule von Hittorf und St. Clotilde von Gau. Daß ich bei so vielem Sehenswerthen vor Allem die Werke eines langjährigen Freundes aufgesucht, wird man sehr natürlich finden, und da mir dieselben einen tiefen Eindruck gemacht, so will ich mich durch eine gewisse Freundschafts-Bescheidenheit auch nicht abhalten lassen, davon zu sprechen. Es sind die Malereien von Heinrich Lehmann in der Capelle des Institutes für blinde Kinder. Wenn es einestheils dem Künstler nicht angenehm gewesen sein mag, für ein Lokal zu arbeiten, in welchem die Unglücklichen, denen es angewiesen, ganz und gar außer Stande sind, etwas von seinen Schöpfungen zu genießen, so hat ihm anderntheils die Bestimmung des Gebäudes gerade

wieder Motive gegeben zu tiefen, sinnigen Compositionen. Der Hauptgedanke könnte wohl bezeichnet werden als das Erwachen der irdisch Blinden zum Anblick des ewigen Lichtes. Engel tragen auferstehende Seelen dem Heiland zu, Mütter und Kinder, Väter und Töchter erfreuen sich des Glückes paradiesischen Wiedersehens — Christus und die heilige Jungfrau sind dabei auch ganz besonders als Schützer und Tröster der Kindheit oder Jugend dargestellt, und Evangelisten, Apostel und Heilige nehmen Theil an diesen Scenen christlich gedachter Glückseligkeit. Das Ganze bildet eine Hemisphäre von wohl an hundert über lebensgroßen Figuren. Gegenüber sind die colossalen Figuren der Sibyllen und Propheten mit ihren Genien, welchen man nur einen Vorwurf machen kann, der aber zu gleicher Zeit ihnen zum höchsten Lob gereicht: sie erinnern an Michel Angelo. Es ist hoher Ausdruck, Gefühl und Großartigkeit in allen diesen Gemälden (die indeß nur einen Theil des Ensemble von Composition bilden, auf welches es der Künstler abgesehen), die Farbenwirkung ist harmonisch und kräftig. Die Kritik überlasse ich Anderen, überzeugt, daß das Treffliche bei Weitem die Oberhand hat, und wünsche nur, diese Zeilen möchten Manchen veranlassen, den weiten Weg nach dem Institute nicht zu scheuen und sich an

einem Werke zu erfreuen, von welchem, im Gegenſatze zu ſo vielem Anderen, viel weniger geſprochen wird, als es verdient.

Es iſt eben ſo ſchwer, aufzuhören von Paris zu ſprechen, als von dort abzureiſen — es iſt noch viel ſchwerer, denn das Geld geht einem viel leichter aus als der Stoff. So manches Schöne habe ich in jenen vierzehn Tagen noch gehört — ein Concert im Conſervatoire, ein anderes (zu wohlthätigen Zwecken) durch Frau Calergis veranſtaltet und verherrlicht, eine klaſſiſche Matinée von Alard und Franchomme und in dieſer ſogar mich ſelber — aber ich ſchweige. Ich ſchließe ab mit dieſen Vergangenheiten, um der Gegenwart wieder ſo anzugehören, wie ich muß. Ich nehme Abſchied von den Freunden und Bekannten, denen dieſe Skizzen vor Allen gewidmet, welchen ich auf dieſe Weiſe zu gleicher Zeit erzählen konnte, was ich dem Einzelnen mitzutheilen nie die Geduld gehabt haben würde. Nur den Einen Rath muß ich ihnen noch geben — wenn ſie Paris noch nicht kennen, hinzureiſen ſo bald wie möglich; kennen ſie es aber ſchon — ihr Möglichſtes zu thun, um bald wieder hinzukommen.

Briefe aus Paris (1852—53).

An meine Freunde am Rheine.

I.

Menſchen die berühmt ſind oder ſich einbilden es zu ſein was ſo ziemlich auf daſſelbe herauskommt, ſchreiben oft vertrauliche Briefe, in der Ueberzeugung, daß dieſelben über kurz oder lang in die Oeffentlichkeit gelangen werden. Das Publikum iſt die Perſon, an die ſie ſich eigentlich wenden; der Freund oder die Freundin, an welche die Briefe gerichtet, geben nur den Vorwand dazu her und müſſen hauptſächlich dazu dienen, dieſelben ſo ſorgfältig wie möglich aufzubewahren, bis der rechte Augenblick gekommen, Mit- oder Nachwelt durch die Herausgabe zu beglücken. Hier geht es gerade umgekehrt. Ich bin nicht berühmt und rede mir auch nicht ein, es zu ſein, die Briefe, deren erſten ich in dieſem Augenblicke beginne, werden nicht aufbewahrt, ſondern ſofort gedruckt, ihr Erſcheinen in einem der verbreitetſten Blätter Deutſch-

lands bringt ſie unter die Augen unzähliger Menſchen, aber nur an Euch, meine Freunde, ſind ſie gerichtet. Es iſt eine zu verführeriſche Lockung, der ich nicht widerſtehen kann, ſo Vielen von Euch zu gleicher Zeit zu ſchreiben und Euch von meinen Erlebniſſen das mitzutheilen, was vielleicht nicht ganz ohne Intereſſe für Euch ſein mag.

Was aber wird der geehrte Herr Herausgeber der Kölniſchen Zeitung, als ſolcher, zu dieſem freimüthigen Geſtändniſſe ſagen? Wird er meine Briefe unter die Anzeigen auf die letzte Seite des Blattes verlegen, wo es fühlenden Herzen erlaubt iſt, ihren zarten Empfindungen Luft zu machen? Und die Tauſende, die auf die Kölniſche Zeitung abonnirt ſind, ſollen ſie dieſe Briefe gar keines Blickes würdigen? Nicht doch. Diejenigen, welche die Zeitung halten nur weil es in den Rheinlanden Sitte iſt, oder der Anzeigen halber, oder um die Courſe früher zu haben, oder um ſich politiſche Anſichten zu verſchaffen — diejenigen, welche für ein Feuilleton Zeit übrig haben, die haben überhaupt Zeit übrig, und es ſoll mein Gewiſſen wahrlich nicht beſchweren, wenn ſie ein paar Minuten mit meinem Geplauder verlieren. Seinen Nebenmenſchen die Zeit zu ſtehlen, darauf beruht ja alle gute und ſchlechte Geſellſchaft.

Ich würde indeß auch meinen nachsichtigen Freunden gegenüber keinen Muth gefunden haben zu diesen Briefen, wenn ich sie nicht von Paris aus datiren könnte, von Paris aus, der viel gerühmten und viel gelästerten, aber stets neuen und bewegten Stadt, die, wie keine andere, die Macht besitzt, zu interessiren, man mag ihr gut oder gram sein. Aber dürfte auch sagen, daß er bei Betrachtung dieses ungeheuerlichen Treibens ausschließlich Liebe oder Haß, Bewunderung oder Verachtung empfände? Nach allen Zielen, die das Leben bietet, wird auf allen Wegen hingestrebt! Großes und Schlechtes wird verübt — Gutes und Gemeines wird belebt. Das ist zum freilich „ein allgemeiner Brauch", aber nirgend so nahe zusammengerückt, so übersichtlich, mit einer so concentrirten Masse von Geist, Talent, Geschicklichkeit und anderen Dingen in Scene gesetzt, wie in Paris. Für den Künstler, vollends wenn er im Stande ist, in einem schönen Bilde eine Symfonie zu hören oder in einer Symfonie ein neues Bild zu erblicken, sprudelt hier ein unerschöpflicher Quell des anregendsten Genusses.

Vor ein paar Tagen war ich im Louvre, dessen Kunst-Sammlungen wahrhaft lawinenartig anwachsen. Der berühmte Salon carré, der erste, den man beim Besuche der Bilder-Gallerie betritt, in welchem in

früheren Zeiten mehr die Seltenheiten als die schönsten Gemälde hingen, enthält jetzt die Blüthen der ganzen Sammlung wie zu einem wunderbaren Kranze vereinigt. Es ist wahrhaft berauschend, und es gehört eine gewisse Energie dazu, sich nicht fortwährend von einem Bilde zum anderen hinreißen zu lassen, eine wenn auch noch so kurze Treue dem Einzelnen zu schenken. Raphael und Murillo, van Dyck und van Eyck, Tremarde, Correggio, Paul Veronese, und wer nicht noch alles! Mit welch fremden Zungen sprechen diese Apostel der Schönheit zu uns, jeder in der Sprache, die der Geist ihn gelehrt! Es sind wohl nur verschiedene Mundarten einer und derselben Sprache — wie verständen wir sie sonst so leicht?

In der Mitte dieses einzigen Saales stehen unabsehbare Divans, und man kann sich zu gleicher Zeit in deren Polster und in das Anschauen aller dieser Meisterwerke versenken; tritt man heraus, so glaubt man sich freihändig in Schönheit gebadet zu haben, wenn man auch nicht schöner als vorher geworden ist.

Aber ich spreche von allgemein gekannten Dingen, und thue es auch eigentlich nur, um zur folgenden Frage, die ich an meine Malerfreunde richte, zu gelangen. War es wohlgethan, alle die schönsten Werke einander so nahe zu rücken? Schadet sich auch das

Beste gegenseitig, oder nur das mehr oder minder Gute und Schlechte? —

An den Theatern herrscht hier fortwährend eine Regsamkeit, wie nirgends in der Welt. Wie man an einem Orangenbaume in Sorrent unreife, reife und überreife Früchte neben einander hangen sieht, so bietet jeder Abend die Versuche des Neulings, die Produktionen des im höchsten Glanze der Mode stehenden Autors und die Werke der schon etwas überberühmten Berühmtheiten. Gegenwärtig findet die Reber'sche Oper „Le père Gaillard" eine das Publikum und den Componisten ehrende Anerkennung. Ein lustige Verse schmiedender und guten Wein schenkender Wirth, der einer vortrefflichen Gesundheit, einer vortrefflichen Frau und vortrefflicher Kinder sich erfreut, wird durch eine ordinäre Testaments- und Verleumdungs-Geschichte an seiner tugendreichen Gattin irre, erhält aber bald genug die nöthigen Aufklärungen, um sich selbst auszulachen und seine Frau mit neuer Liebe und Verehrung zu umgeben: das ist die Handlung, die den Stoff zu jener Oper bildet. So lebendig und ausgeschmückt erzählt, „möcht's leidlich scheinen"; aber das Libretto ist äußerst dürftig. Zwar mag es verdienstlich sein, daß der Dichter Sauvage neben den vielen betrogenen Ehemännern, welche auf den franzö-

ſiſchen Bühnen fortwährend verhalten müſſen, auch einmal einen unbetregenen auftreten ließ; aber der Verſuch iſt mißlungen. Deſto verdienſtlicher iſt die Arbeit des Componiſten.

Ich werde ein anderes Mal mehr von Reber ſprechen und will heute nur erwähnen, daß ſeine Muſik Empfindung und Geiſt hat, daß ſie trotz mancher Anklänge eigenthümlich, und trotz mancher Zugeſtändniſſe künſtleriſch iſt. Der Haupt-Vorwurf, den man Reber machen könnte, iſt der, ſich allzu ausſchließlich in das Weſen einer früheren muſikaliſchen Epoche eingelebt zu haben, welche nicht allein dem Geiſte, ſondern, wenn ich ſo ſagen darf, auch dem Fleiſche nach zu ſehr aus ſeiner Muſik hervorblickt. Aber im Ganzen gehört ſeine Oper zu den erfreulichſten neueren Erſcheinungen in Paris.

Da wäre ich alſo doch in eine Art von muſikaliſcher Kritik hineingekommen. Das macht mich an eine Polemik denken, welche ſich kürzlich zwiſchen J. Lecomte in der Indépendance Belge und Ad. Adam in der Aſſemblée Nationale entſponnen. Letzterer, der bekannte Componiſt des „Poſtillon von Longjumeau", welcher auch in Deutſchland ſo vielen Knall-Effect gemacht, ſchreibt muſikaliſche Berichte in oben genanntes Blatt, worin er nicht allein die Werke ſeiner Collegen,

ſondern auch ſeine eigenen beſpricht, letztere natürlich weniger kritiſch als ſelbſtgefällig. Er erzählt, wie und wo er ſie componirt, wie viel oder vielmehr wie wenig Zeit er dazu gebraucht, und was dergleichen mehr. Lecomte, der ſich mit Recht über dieſe Art von Selbſtkritik luſtig gemacht, ging aber weiter und behauptete, Muſiker, namentlich ſolche, die in irgend einer Weiſe mit dem Publikum zu ſchaffen haben, ſollten keine muſikaliſche Kritik öffentlich ausüben. Daß es für dieſelben eine ſehr ſchwierige Aufgabe, wenn ſie ſie gewiſſenhaft erfüllen wollen, das iſt keine Frage. Aber wer ſoll es thun? Muſiker, mit welchen das Publikum auf keine Weiſe etwas zu ſchaffen haben will? Die ärgern ſich gewöhnlich darüber, daß dem ſo iſt, und laſſen eben ihren Aerger an ihren glücklicheren Kritiſirten aus. Schriftſteller? Aber verſtehen dieſe mehr von Muſik, als Tonkünſtler von Literatur? Und wie würden ſie ſich entſetzen, wollten letztere ſich herausnehmen, literariſche Kritik zu üben! Dilettanten? Das iſt ein großes Wort, ſo gelaſſen ich es ausſpreche. Zuweilen ſind es die beſten, wenn es nicht die ſchlimmſten ſind. Wie ſoll man nun alle die muſikaliſchen Polizeiſtellen beſetzen, die jede Stadt und jedes Blatt nöthig hat? Ein ehrenhafter Tonkünſtler, der weder zu engherzige noch zu laxe Anſichten hat, ſich

die Zeit dazu nehmen und die Feder erträglich führen kann, würde immerhin noch einen der besseren Kritiker abgeben, wenn nicht — Lecomte doch vielleicht Recht hätte. Aber wer soll über Musik schreiben?

Ich möchte den europäischen Cabinetten vorschlagen, einmal, vorläufig auf zehn Jahre, alle musikalische Kritik aufs strengste zu verbieten. Es wäre ein höchst interessanter Versuch, und ich glaube, die Kunst würde dabei nichts verlieren, — wohl aber manche Künstler. Aber die arme Musik — wird sie je irgend eines Verbotes würdig erachtet werden?

Adieu, meine Freunde! Klagt mich nicht an, undeutsch zu sein, weil ich in der französischen Hauptstadt zu weilen vorhabe — man wird nirgends deutscher, als im Auslande.

Paris, 7. October 1852.

II.

Da hättet Ihr dabei sein sollen!

Ich ging gegen Mittag hinaus auf die Boulevards. Das herrlichste Wetter! Milde Luft, klarer Himmel, warme Sonne — alle Ingredienzien zu einem Frühlingslied. „Die Vorsehung beschützt offenbar die Feier!“ würde ein officieller Berichterstatter sagen. Arme Vorsehung — was hat sie nicht alles schon protegiren

müssen! Auf den Boulevards und in den angrenzenden Straßen das regste Leben. Dinge und Menschen bereiteten sich vor auf die Menschen und Dinge, die da kommen sollten. Hier stellten sich Nationalgardisten in Reih' und Glied — dort versammelten sich Deputationen jeder Art, jedes Geschlechts, jedes Alters — an einzelnen Häusern arbeitet man noch, Verzierungen anzubringen, Teppiche herauszuhängen, elegante Sitze vorzubereiten. Die Menschenwellen hoben und senkten sich, die Fenster fingen an, sich zu füllen, Arbeiter eilten vorüber mit allerlei Stücken Triumphbogen-Zierath und dergleichen. Man wird aber nie und nirgends fertig, ehe die Stunde schlägt, zuweilen, wie z. B. wenn man sterben soll, auch dann noch nicht einmal. Ich ließ mich bis an die Porte St. Martin hinschieben, wo der Director des Theaters gleichen Namens einen sehr stattlichen Triumphbogen hatte aufführen lassen, der ganz versteinert aussah und sich der Nachbarschaft seines soliden Bruders von den Zeiten des großen Ludwig her gar nicht zu schämen hatte. Anders war es mit den anderen mir zu Gesicht gekommenen Triumphbogen, namentlich mit dem, welcher auf dem Boulevard des Italiens von den vereinigten „Kaiserlichen Theatern", der großen Oper und der Opéra comique, aufgepflanzt worden. Er war aus dem elendesten dramatischen Papp-

deckel zusammengeleimt, mit alten Fetzen rothen Tuchs behängt, dicken Decorations-Farben angestrichen, und hätte statt des warmen Sonnenlichtes glänzenden Gaslichtes bedurft. Dazu kommt, daß er nur darauf berechnet war, von der einen Seite gesehen zu werden, von welcher der Zug kam, und daß man von der anderen recht eigentlich auf offener Straße hinter den Coulissen stand. Indeß bei Gratis-Schauspielen wird das nicht so genau genommen. Schon seit mehreren Tagen wimmelt es in Paris von kaiserreichlichen Anzeigen, und die industrielle Speculation bemächtigt sich des frisch aufblühenden Namens. Hier ist ein Almanach impérial für 1853 angezeigt — dort heißt es: „Ave Caesar, Imperator" das Morituri te salutamus ist weggelassen, l'Empire für Zeus. Einen hübschen Witz sah man gestern früh an den Mauern. Von Weitem ließen nämlich gedruckte Anzeigen in kolossalen Buchstaben die Worte lesen: L'Empire — revient — pour toujours — il reste." Trüber und drunter war aber in kleinen Lettern eine Auseinandersetzung, deren Hauptinhalt: „Sous l'empire du bon marché toute concurrence est impossible. Nos articles sont à liquider au prix du revient — le 31 Octobre notre magasin sera fermé pour toujours — il reste passage du

grand cerf." Kleine Anhänge-Medaillen wurden einem für zwei Sous aufgehängt, auf welchen es heißt: „La ville de Paris à Louis Napoléon, Empereur" — Exemplare einer neuen Zeitung: L'Empire le voeu de la France, ausgeboten und so fort. Die Luft war mit Kaiserreichlichkeit geschwängert, und ich habe die in diese Wörterfamilie gehörigen Ausdrücke eben so oft zu sehen bekommen, als vor nicht langer Zeit die Worte „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit". Von allen Seiten zogen sich unterdeß die Wolken zum Feierlichkeits-Gewitter zusammen. Sehr zahlreich waren auch die Schulen in ihren jüngsten Vertretern vertreten, und Herden von kleinen Bürschchen von 5 bis 10 Jahren wurden von ihren Hirten vorwärts getrieben, während sie winzige, dreifarbige Fahnen schwenkten. Ich dachte nach, konnte aber zu keinem Resultate gelangen, unter welcher Art von Regierung der eine oder andere dieser Repräsentanten künftiger Geschlechter in sechszig Jahren seinen Enkeln erzählen würde. „Beim Einzuge des Kaisers L. Napoleon war auch ich dabei — wir hatten keine Schule und bekamen Pfefferkuchen." Die Enkel rufen dann natürlich aus wie in dem Liede von Béranger: „Tu l'as vu, grand-papa, tu l'as vu?" — Doch zurück zu der Gegenwart und zu den Abgesandten und Abgesandtinnen der verschiedenen Corporationen,

und was da hinein gehört. So z. B. die Märkte (der Gemüsemarkt, der Blumenmarkt, der Buttermarkt und viele andere) waren durch jugendliche Mädchen dargestellt. Sie hatten durchgängig weiße Kleider an, Blumen, Weißkohl oder Butterbrode in den Haaren und waren im Allgemeinen häßlich zu nennen. Die vorgetragenen Banner enthielten Empfangsgrüße der schmeichelhaftesten Art, deren Grundgedanke immer der blieb, daß der Kaiser-Prinz-Präsident die Franzosen vor sich selber geschützt hat. Auf einer Fahne hieß es ganz einfach: „Au sauveur", was Erretter heißen sollte, aber auch Erlöser heißen kann. „Sollte man nicht sagen, der liebe Gott in eigener Person?" rief eine alte Frau aus, an der ich vorüber ging. Die Polizei war auch nicht unthätig. Sie ordnete, beordnete, verordnete, zerordnete, wie überall bei freudigen Veranlassungen. Eine wangenglühende Portiersfrau wurde von einem Gesetzeshüter erschrecklich durchgezankt. Es waren nämlich im zweiten Stocke des von ihr bewohnten Hauses die Fensterläden geschlossen. „Was kann ich thun?" sagte die aufgeregte Pförtnerin, „die Person da oben ist krank und elend." — „Das ist ganz gleichgültig!" sagte der Polizist: „wenn die Läden in einer viertel Stunde nicht geöffnet sind, wollen wir sie schon öffnen lassen." Fürchtete der Mann eine verborgene Höllen-

maſchine? mißfiel ihm die geſchloſſene, in ſich gekehrte Haltung der Fenſterläden nur aus äſthetiſchen Gründen? Ich weiß es nicht. Aber die kranke Perſon da droben hätte gewiß gern geſehen, wenn Louis Napoleon vier Wochen länger ausgeblieben wäre. Wer kann es indeß Jedem recht machen?

Die Bordeaux-Rede des Präſidenten (die wirklich dem beſten Chateau-Lafitte verwandt iſt) hatte zu vielen Inſchriften Auszüge hergeben müſſen, wobei mir ganz beſonders gefiel, daß die Phraſe: „Das Kaiſerreich iſt der Friede", ſo vielen Anklang zu finden ſchien. Das auch ſich hier und da zeigende: „Wenn Frankreich befriedigt iſt, iſt Europa ruhig", gefiel mir ſchon weniger — ich hätte lieber geleſen: „Wenn Frankreich ruhig iſt, iſt Europa befriedigt", — aber den Franzoſen gefällt offenbar die andere Perſion. Im Grunde iſt's eine Sache des Styls. Man hat keine ungetrübte Freude im Leben. Ich war ſorglos auf der rechten Seite der Boulevards geblieben, weil mir die Sonne zu ſtark auf der linken ſchien. Als ich nun gegen zwei Uhr hinüber wollte an ein Fenſter, wo mir ein Platz aufbewahrt, hieß es: „Der Uebergang iſt verboten!" Ich ſtellte meine Lage, mein Leid, meine Sehnſucht einem Dutzend Infanteriſten vor — ſie blieben napoleoniſch unbeweglich. Ja, einer, dem ich ſchwur, Weib und Kind war-

teten meiner, antwortete mir mit offenbarem Hohne: „Ihr werdet ſie um 4 Uhr wiederſehen.“ Denkt Euch meine Tantalus-Qualen! zwei Minuten Weges trennten mich von Sitz, Geſellſchaft, Frühſtück, Familie, Ausſicht — und ich durfte ſie nicht zurücklegen. Bis in die Nähe der Madelaine war ich ganz gegen allen Willen gelangt und machte ſchon die kühnſten ſtrategiſchen Pläne, wie ich mein Aſyl im Rücken des Feindes erobern wollte, als mich ein jugendlicher Officier, bei dem ich's noch ein letztes Mal in Güte verſuchte, ohne Weiteres hinüber ließ, als wäre das die einfachſte Sache von der Welt. O, die Jugend! ſie iſt die höchſte Tugend, wenn man auch behauptet, ſie beſäße gar keine.

Bei allem dem ging mir über dieſer Expedition ein gut Stück Zeit verloren, und als ich erſchöpft mein Fenſter erreicht hatte, war der Zug ſchon in vollſter Bewegung. Vertreter ländlicher Gemeinden, ſchon erwähnte Jungfrauen, berittene Nationalgardiſten u. ſ. w. eröffneten ihn. Allgemeine freudige Aufregung erregte ein Trupp kriegeriſcher und friedlicher Invaliden aus den Zeiten des erſten Kaiſerreiches in ihren der gegenwärtigen deutſchen Generation hauptſächlich aus der „Regimentstochter“ bekannten Coſtumen. Man begrüßte ſie auf's herzlichſte und warf ihnen Blumenſträuße an

die Köpfe. An jene beliebte Oper erinnerten auch lebhaft die vielen Töchter des Regiments, vulgo Marketenderinnen, welche den müden Kriegern Labung ſpendeten; ſie nahmen ſich in ihren knapp anliegenden Kleidern gar zierlich, ich möchte ſagen: ſonntäglich aus. — In ziemlich weit auseinander gehaltenen Reihen folgten ſich nun Dragoner, Cuiraſſiere, Huſaren, und wie ſie alle heißen mögen, mit ihrer mehr oder minder ſchlechten Regiments-Muſik, bis zum geſpannt erwarteten Augenblicke, wo ſich der anticipirte, acclamirte Kaiſer zeigte, Louis Napoleon ritt ein wundervolles, auf's reichſte geſchmücktes Pferd und hielt ſich, ſeinem glänzenden Generalſtabe voraus, ganz allein in der breiten Mitte der Boulevards. Sein Roß beſtändig bald rechts, bald links wendend, grüßte er ſo oft und ſo freundlich, wie nur irgend möglich, und man mußte die große Virtuoſität des Reitens und Hutabnehmens bewundern. Wenn man bedachte, daß der Prinz, als er auf den Boulevard des Italiens kam, ſchon ungefähr eine Stunde lang, von der Reiſe kommend, dieſe Uebung verrichtete, und daß er ſeit vier Wochen ſolche und ähnliche jeden Tag zu zeigen hatte, ſo mußte man eingeſtehen, daß, eine ſo brillante Anſtellung es auch iſt, Kaiſer von Frankreich zu ſein, ſie doch ihre großen Mühſeligkeiten mit ſich bringt. Ein vernünftiger Enthuſiasmus machte

ſich in Ausrufungen, Schnupftuchſchwenken und Blumenwerfen geltend; doch iſt das hieſige Publikum durch die Claqueurs einigermaßen für ſolche Demenſtrationen verdorben und zu bequem gemacht worden. Der zurückgezogene Herzog von Braunſchweig warf ſeinem kaiſerlichen Freunde einen Lorbeerkranz zu, welcher gerade dem Pferde unter die Füße fiel. Kann man irgend etwas Symboliſches daraus herausklügeln?

Nachdem der Imperator vorüber, kamen noch viele berittene Soldaten, unter welchen ſich die Artillerie durch — Kanonen auszeichnete. Aber das Haupt-Intereſſe war natürlich erſchöpft. Es war wie beim Ende einer italieniſchen Oper, nachdem die Prima-Donna ihre letzte Bravour-Arie losgelaſſen und Chor und Orcheſter nur noch etwas Spectakel machen, während man in den Logen ſich ſchon zum Weggehen vorbereitet. Einen wunderbaren Anblick gewährte es jedoch, als nach 4 Uhr die Mitte der Boulevards wieder freigegeben wurde, und die mehr oder weniger gewaltſam zuſammengehaltenen Elemente ſich wieder trennten, um ihrer Natur zu folgen. Dieſes mehr als bunte Gemiſch und Getriebe von Uniformen und Blouſen, Kindern und Kanonen, Bourgeois und Omnibus, Bayonnetten und Griſetten, Wagen, Fahnen, Karren, Bauern und Damen, darüber die untergehende Sonne — es

war mährchenhaft reizend, vollends, wenn man nicht selbst darin stak.

Paris, 17. October 1852.

III.

Nachdem der Prinz-Präsident gleichsam en gros in Paris eingezogen war, beehrte er die künftig-kaiserlichen Theater der Reihe nach mit seiner Gegenwart. Bei der Vorstellung, die im Théâtre français ihm zu Ehren, oder durch ihn geehrt (wie sagt man in solchem Falle?) Statt gehabt, war ich zugegen — zwar keiner von den Privilegirten unter den Anwesenden, aber doch einer von den privilegirten Anwesenden. Man gab Cinna, oder: La clémence d'Auguste, von Corneille. Diesen zweiten Namen des Stückes, welchen der Anschlagzettel sonst verschweigt, brachte er dieses Mal neben dem ersten, als ein zartes Huldigungs-Präludium. Es ist aber doch kein Spaß, ein gutes Stück zu schreiben, wenn es auch nicht einmal ein gutes Stück, sondern nur gut geschrieben ist. Dieser Cinna, in welchem die verschiedenen Regierungsformen, abgesehen von der constitutionellen Monarchie, in sehr wohlklingenden Versen besprochen werden, in welchem jede gebührend Lob und Tadel erhält, in

welchem aber freilich am Ende dem Abſolutismus in der Geſtalt des Auguſtus die Palme gereicht wird, dient nun ſchon ſeit ein paar Jahrhunderten dazu, den Beherrſchern Frankreichs, man weiß nicht, ob als Vorbild vergangener oder als Abbild gegenwärtiger Größe und Güte vorgeſpielt zu werden. Ludwig XIV., Napoleon und Louis Napoleon haben ſich der Reihe nach daran erbaut — darin beſpiegelt. Und ſo langweilig das Stück, vollends auf der Scene, iſt, ſo iſt doch in jenem langen Zeitraume kein paſſenderes gemacht worden. Spricht das für oder gegen die franzöſiſchen Dichter?

Gleichviel. Am Abend, von dem die Rede, fand das Schauſpiel auf der Bühne nur zerſtreute Zuhörer. Der einzigen Rachel gelang es, einige Beifallsſtürme zu erzwingen, welche um ſo ſchmeichelhafter waren, als ſie durchaus nicht in's Programm gehörten. Der Haupt-Moment des Abends war aber der nach dem Drama und vor der folgenden Comödie, in welchem Rachel, umgeben von dem ganzen Perſonale des Theaters, von dem die vielen ſchönen Schauſpielerinnen einen reizenden Vordergrund bildeten, die Verſe declamirte, welche der Director deſſelben, der geſchätzte Schriftſteller Arſène Houſſaye, an den Prinzen gerichtet. Das Gedicht, welches Houſſaye zu dieſer Gelegenheit geſchrieben, hieß: „Das Kaiſerreich, es iſt

das Reich des Friedens", und war im Grunde nur eine Paraphraſe der Bordeaux-Rede des Präſidenten — der Dichter hatte dem Fürſten nicht allein nach dem Munde, ſondern ſogar aus dem Munde, ja, vielleicht aus der Seele geſprochen. Rachel, mit ihrer ungeheuren Routine und ihrem wunderbaren Talent, zitterte ſichtlich, während ſie declamirte, und ſprach ſehr ſchlecht. Richtete ſich vielleicht der Banque-Geiſt der Marſeillaiſe während deſſen zürnend vor ihr auf? jener Marſeillaiſe, welcher ſie zu den Zeiten der Republik ihre ganze tiefe Gluth und erſchütternde Kraft geliehen? Es ſollte mich nicht wundern; denn es muß ſchrecklich ſein, von einer Rachel verlaſſen zu werden.

Sonderbar — zwei der größten Genies, die Frankreich jetzt beſitzt, ſind Damen — G. Sand und Rachel. Letztere hat in Deutſchland trotz ihrer großen Erfolge manche bedeutende Gegner gefunden. Vielleicht fühlt ſie ſich dort nicht ſo recht auf ihrem Boden — oder die ſie begleitenden Schauſpieler waren zu ſchlecht. Indeß — ein griechiſches Götterbild bleibt doch immer herrlich, mag es auch in einer Manſarde ſtatt in einer Zelle des Vatican ſich befinden. Dieſes letztere Bild paßt gar nicht übel auf die Art, wie ſie hier umgeben — ihre Collegen (in der Tragödie heißt das) ſind gerade gut genug, um ſie auf eine würdige Weiſe ganz

und gar hervortreten zu laſſen. Kein Schauſpieler hat Kraft neben dem leiſen Donner ihrer Rede — keine Schauſpielerin iſt ſchön neben dem idealen Reiz, der ihre ganze Perſönlichkeit umgiebt. Ich habe nie im Leben etwas geſehen, was der Macht der Kunſt über die Erſcheinung gleich käme, wie Rachel ſie im letzten Acte des Polyeucte zeigt. Bekanntlich giebt ſie in dieſem Corneille'ſchen Stücke die Gattin des chriſtlichen Helden, welcher den Martyrertod nicht allein findet, ſondern auch ſucht. Pauline, hingeriſſen von der Todesverachtung und der Glaubensſeligkeit ihres Gatten, kehrt vom Amphitheater als Chriſtin heim. Der Moment, in welchem ſie, wahrhaft verklärt, ſich dem Publikum wieder zeigt, iſt nicht zu beſchreiben. Ihre ganze Figur iſt vergeiſtet, ihr Auge iſt größer, ihr Gang leichter — der bloße Anblick genügt, um einem Thränen in's Auge zu locken. Welch eine Macht übt dieſes Weib aus!

Es hat beinahe etwas Komiſches, wie ſich ihre Collegen am Théâtre français, vielleicht unbewußt, ihr nachzubilden ſuchen, was ſich, wie immer in ſolchen Fällen, mehr in Neben- als in Hauptſachen, mehr in kleinen Schwachen als in großen Eigenſchaften zeigt. So z. B. halten die meiſten von ihnen den Mund ein Bißchen ſchief — oder ſie ſchlagen die Augen öfters nieder und was dergleichen mehr. Auf das Publikum übte ſie

nach sechszehn Jahren noch immer dieselbe Anziehungskraft aus, und so oft sie spielt, muß man sich bei Zeiten umthun, wenn man einen Platz haben will. Wenn nun auch der Erfolg auf dem Theater nicht immer die Trefflichkeit des Kunstwerkes oder des Künstlers beweist, so beweist doch das volle Haus (und zwar heutigen Tages nur dieses) die Größe des Erfolges.

Der Weg vom Theater zur Kirche mag noch so weit sein, der von der christlichen Tragödie des Corneille zum phantastischen Requiem von Berlioz ist leicht gemacht. Letzteres wurde am selben Tage Mercens aufgeführt, an welchem die zu Anfange dieses Briefes erwähnte Fest-Vorstellung Abends Statt fand. Ihr habt wohl in den Zeitungen von der Veranlassung zu dieser imposanten musikalischen Demonstration gelesen. Ein Baron v. Trémont, der kürzlich hier gestorben, hat sein ganzes, nicht unbeträchtliches Vermögen (18,000 Francs Rente) zur Unterstützung aller möglichen Leistungen in Kunst und Wissenschaft bestimmt, und seine betreffenden testamentarischen Anordnungen zeugen von der größten Umsicht und der erhabensten Herzensgüte. Die allgemeine, von Baron Taylor präsidirte Association der Künstler (deren Hauptzweck eine Art von Unterstützungs-Fonds ist) hat nun aus Dankbarkeit für den Verstorbenen jene Todtenfeier veranstaltet und Berlioz

ſelbſt eingeladen, die Direction der enormen ihm zu Gebote geſtellten Kräfte zu übernehmen. Abgeſehen von dieſer muſikaliſchen Feier, an der ſich 500—600 Tonkünſtler betheiligten, hatte man aber auch gar nichts gethan, um der ſo verdienten Huldigung auch nur eine anſtändige Form zu geben. Kein Katafalk, keine Art von Decoration, keine Beleuchtung, — im Gegentheil: Bis wenig Augenblicke vor Anfang der Muſik hämmerten die in der Kirche beſchäftigten Arbeiter unverdroſſen weiter. Das Publikum, in Mäntel und Paletots gehüllt, ſchwatzte und lachte während der langen Zeit, die bis zum erſten Bogenſtriche verging, man zeigte ſich die bekannten anweſenden Componiſten und Journaliſten, kurz, es war im Grunde ein großes Concert, ohne den Reiz der Wachslichter und der Toiletten der Frauen. In wie fern nun dieſe Stimmung oder vielmehr dieſe Abweſenheit von Stimmung der Compoſitionen von Berlioz zu Statten kam, iſt ſchwer zu ſagen. Es war ein Publikum, und Kirchenmuſik verlangt eigentlich eine Gemeinde. Inmitten einer ſolchen, oder einer Verſammlung, die wenigſtens ſo ausſieht (wie z. B. in der Sixtiniſchen Capelle), werden wir Muſiker *ein Stück improviſationsfähiges* Publikum — inmitten eines trockenen Publikums werden wir aber allzu leicht muſikaliſche Kritiker. Ich möchte jenes eigenthümliche

Werk mit seinen schmetternden Fanfaren, mit seinen mysteriösen Cymbelschlägen und Harmonica-Geigentönen in einem nächtlich halb erleuchteten Theme hören, um zu wissen, wie weit seine Kraft auf meine Seele geht. Trotz der vortrefflichen Ausführung fand ich diese Aufführung ungenügend. Das Publikum schien jedoch, theilweise wenigstens, sehr befriedigt, und ein Journalist sagt, wenn man sich nicht wegen der Localität genirt hätte, würde man gewiß applaudirt haben. Das mag denn auch wahr sein.

Wollt Ihr wissen, meine Freunde, wie man aus einer griechischen Dichtung eine Opéra comique macht? Ein Beispiel wird es Euch lehren. Dieses Beispiel heißt: Galathea. Dichtung und Musik — ich weiß wirklich in diesem Augenblicke nicht, von wem. Genug, die Oper wird mit Beifall aufgeführt. Ihr denkt, das sei nur so ein Name. Nein, meine Lieben, es ist der wirkliche „griechische Bildhauer Pygmalion", der in seine Statue wirklich verliebt ist, so sehr, daß Venus Mitleid mit ihm hat und seiner Schönen einen lebendigen Odem einhaucht. Aber — „die Götter hassen das Künstler Geschlecht." Der arme Pygmalion! Kaum ist seine Galathea ein Weib, so ist sie auch eine Dirne. Sie verliebt sich in seinen Diener und kommt ihm auf Potiphar'sche Weise entgegen, sie nimmt einem alten „Kunst-

liebhaber" alle ſeine Koſtbarkeiten weg, ſie fällt in falſche Ohnmacht, lügt und trügt, läuft weg und — was noch ſchlimmer — kommt wieder, kurz ſie iſt nicht zum Aushalten. Da hat Venus mit dem armen Bildhauer Erbarmen, und Galathea wird wieder, was ſie geweſen: eine Statue. Pygmalion iſt aber von ſeinem Rauſche ſo complet geneſen, ſo durch und durch nüchtern geworden, daß er ſein vorher angebetetes Werk dem „Kunſtliebhaber" um ein Stück Geld abtritt. Ob die von Galathea geſtohlenen Armbänder mit in die Verkaufsſumme gerechnet worden, iſt nicht geſagt. Ihr ſeht, es iſt nichts ſo unbedeutend, man kann — Tantièmen daraus ziehen.

Ich habe ihn geſehen, den größten Staatsmann unſerer Zeit, aller Zeiten! den Mann, der das große, das wunderbare Geheimniß gefunden hat, Allen zu geben, was ſie wollen, ſo viel ſie wollen. Warum gehen nicht alle Miniſter und Geheimen Räthe und andere Lenker der Sterblichen in ſeine Schule? Welch eine Vereinigung aller Parteien! Welch eine Ruhe, welch ein Friede, welch ein Glück würden heranziehen! Das goldene Zeitalter in eigener Perſon!

Der Wundermann iſt freilich ein Bißchen ein Charlatan und ganz und gar ein Taſchenſpieler, aber er thut, was er ſagt. Er hat eine Weinflaſche von ge-

wöhnlicher Größe in der Hand, und damit tritt er in's Parterre. „Meine Herren, wählen Sie Limeade, welche Sie wollen, so viel Sie wollen, ich stehe ganz zu Ihren Diensten.“ Die Arme strecken sich, die Gläser werden in die Höhe gehalten, und nun beginnt allgemeines Schreien, allgemeines Trinken, allgemeines Entzücken. „Ich wünsche Anisette! ich Rum! ich Eau de vie! ich Curaçao! ich ein Glas Mosta!“ — „Hier, mein Herr — wollen Sie mehr? noch ein Glas? Aber Sie nehmen ja gar nichts! verlangen Sie doch ohne Umstände, ich habe mehr, mehr, mehr, als Sie trinken können.“ Und aus der Flasche strömt es in allen Farben, für alle Zungen, zu Aller Freude und ohne Ende, ohne Ende!

Ich habe mir vorgenommen, den Mann um ein Recept für eine Oper zu ersuchen. Er heißt Hamilton und wohnt in der Gallerie Valois — vielleicht hat Einer oder der Andere von Euch ein ähnliches Anliegen an ihn!

Aber welch ein Durcheinander habe ich Euch heute geschrieben! Nehmt mir's nicht übel und verliert beim Lesen die Geduld nicht.

Paris, 31. October 1852.

Euer H. H.

Herrn Roderich Benedix.

Paris, 4. Februar 1853.

Werthester Freund! Als ich gestern Abends im Courrier des Theatres die lange Reihe aller an Ecken und Enden aufzuführenden Stücke durchlas, blieb mein Blick haften auf dem, ich möchte sagen, weltgeschichtlichen Namen „Shylock, der Jude von Venedig". Die Discussion, die wir kürzlich b.. St. gehabt und in welcher Sie mit so liebenswürdiger Heftigkeit Ihre Einwürfe gegen das berühmte Drama Shakespeare's gegen mehrere von uns vertheidigt, trat mir lebhaft vor die Seele. Sie machten gegen die etwas stark ungebührliche Weise, mit welcher der Jude behandelt wird, das empörte reine menschliche Gefühl geltend: Sie sprachen dem fünften Acte das Recht dramatischer Existenz ab, und wir gestanden Ihnen nach mancher Hin- und Widerrede zu, daß Shakespeare, wenn er heute lebte, wohl Manches in der Bearbeitung eines solchen Stoffes anders wenden würde. Mir aber war ein neu erwecktes Interesse für das Stück von jenem Abend her geblieben, und obschon der Name des Herrn Duquet (des neuesten Shylock-Bearbeiters) gerade nicht zu den glänzendsten gehört, obschon man im Ambigu Comique, trotz seines heiteren Namens, darauf gefaßt

sein muß, „starken Tabak“ angeboten zu bekommen, so beschloß ich doch, meine Theaterbesuche dort zu beginnen. Wenn Herr Duguet den Shakespeare auch noch so homöopatisch verdünnt hat, sagte ich mir, ganz aufgelöst kann er ihn doch nicht haben. Ich habe mich geirrt — bei einem französischen Dramatiker ist kein Ding unmöglich. Hören Sie!

Der Vorhang geht auf, und wir sehen die Bühne in zwei Theile getheilt — auf der linken ist der Canal mit der Rialto-Brücke und einer ziemlich tiefen Perspective — auf der rechten ein kleines Zimmer im Hause des Juden. Es hat einen Ausgang nach dem Canal und einen anderen nach hinten. Diese Decoration ist eigentlich das Hübscheste und Wahrste, was im Stücke vorkommt, und deßhalb beschreibe ich sie Ihnen. Shylock tritt auf — er ist noch im besten Mannesalter und hat einen schönen schwarzen Bart — er ist Wittwer und hat einen kleinen Knaben in der Wiege. Von seiner dahingeschiedenen Frau spricht er, wie Orpheus von der Eurydice; die Wärterin des Kindes spricht von ihm, wie von dem braven der Sterblichen. Diese ist nämlich von einem Spitzbuben, welchem der Autor aus unbekannten Gründen einen deutschen Namen, Arnheim, gegeben, aufs schmählichste verlassen und von Shylock aufs beste auf-

genommen worden. Dem Shylock wird nun die neueste Post gebracht — Briefe aus Paris, Wien, Mailand — es fehlen nur die telegraphischen Depeschen —, er schickt seinen Commis nach allen Seiten aus, beklagt sich über die schlechten Zeiten, kurz, geberdet sich auf sehr moderne Weise. Ein paar venetianische Edelleute, seine Schuldner, kommen zu ihm; er behandelt sie schändlich grob und erklärt ihnen, daß er damit vollkommen in seinem Rechte sei — sie aber, die ihm ohnehin kein Geld bringen konnten, prügeln ihn weidlich durch und gehen darauf fort, um ihn — arretiren zu lassen. Der arme durchgeklärte Jude geht aus, um einige Geschäfte zu besorgen, und empfiehlt seinem Gerte und der Wärterin sein Söhnchen. Aber, wehe! während er aus dem Hause, kommt Herr Arnheim als ein sehr respectabler Pirat und Renegat angethan, raubt das Kind des Juden, bringt seine Frau, die den edelmüthigsten Widerstand leistet, um, und als Shylock wiederkommt, findet er eine Leiche und eine leere Wiege. Mitten in seinem Schmerz erscheinen die Patricier mit den Shirren — statt dem unglücklichen Vater Beistand zu leisten und dem Kinderdiebe nachzusetzen, nehmen sie ihn gefangen, knebeln ihn, und — der erste Act hat sein Ende erreicht.

So schlecht nun alles das im Detail, in der

Sprache ꝛc. war, ſo mußte ich mir doch ſagen, daß das Gefühl, welches den Autor geleitet, kein unrichtiges geweſen. Er wollte den Juden recht ſichtlich mißhandelt zeigen, um ſeinem furchtbaren Haſſe eine Art von Berechtigung, dem Zuſchauer ein gewiſſes Intereſſe für ihn zu geben. Aber wie iſt das ausgeführt!?

Im folgenden Acte iſt Shyleck um zwanzig Jahre alter geworden — er hat jetzt einen ſchönen weißen Bart, den er ſich in einem zweijährigen Gefängniſſe geholt. Sein Wucher, ſein Reichthum, ſein Haß ſind geſtiegen, wovon er mannigfache Beweiſe giebt; aber eigentlich tritt er doch ſehr in den Hintergrund, denn ein halbes Dutzend anderer Dramen treten auf. Da iſt ein Honorius, der eine Courtiſane, Namens Imperia, liebt und einen Freund Antonius vergöttert, worauf Imperia ſehr eiferſüchtig. Da iſt ein gerechter, toleranter Doge, der den Juden beſchützt und deſſen Tochter ein Ausbund von Schönheit und Tugend. Da giebt es Feſte, bei welchen Shyleck nur erſcheint, um ſchlechte Witze zu reißen und den Leuten Grobheiten zu ſagen. Da iſt Venedig geſchlagen, verarmt, — von allen ſeinen Patriciern hat keiner weder ein Bißchen Geld, noch ein Bißchen Patriotismus — der Doge macht ein Anlehen bei Shyleck, wofür er ihm die Ein-

künfte von Kandia und Konstantinopel auf fünf Jahre verpfändet. Da ist eine geheime, uneingestandene Liebe zwischen Antonius und der Dogentochter — ein Straßenkampf zwischen den beiden Freunden, eine plötzliche Bekehrung des leichtsinnigen Honorius, dem es plötzlich wie eine Binde von den Augen fällt, und was nicht noch alles! Aber die berühmte Schuldverschreibung auf ein Pfund Menschenfleisch? Doch, die ist beibehalten. Antonius hat sie unterschrieben, um seiner geliebten Dogentochter ihre fürs Vaterland verpfändeten Diamanten wieder zu schaffen, und wir sehen im 5. Acte Shylock in seinem Zimmer, die Minuten an der Sanduhr zählend, sein Messer wetzend, um seine Rache zu befriedigen. Antonius kommt, er bringt auf Abschlag 30,000 Ducaten (das Geld ist jetzt so wohlfeil) und denkt damit einstweilen loszukommen. Nichts da, Shylock zieht das Messer, er hat den armen Schuldner gepackt, die verhängnißvolle Operation scheint wirklich zu beginnen, da stürzt, wahrlich zur rechten Secunde, Honorius ins Zimmer und packt den Shylock. Um sich rein zu waschen und geistig und körperlich zu stärken, hat Honorius sich seit einigen Wochen auf die Piraten-Jagd begeben — er hat dem berüchtigten Arnheim seine geraubten Güter und sein Leben genommen — bringt die ersteren dem ruinirten

Antonio und raunt dem Shyleck ins Ohr: „Unglücklicher! Antonio iſt dein Sohn.“ Den Beweis dafür giebt ein Zettel von Herrn Arnheim unterzeichnet, welchen Shyleck ſo gläubig an- und aufnimmt, als ſei es ein Wechſel von Rothſchild. Er will ſich dem lang' entbehrten Sohne, an welchem ſelbſt er für ihn ſelbſt Rache hatte nehmen wollen, in die Arme ſtürzen, aber da flüſtert ihm Honorius wieder zu: „Ums Himmels willen! die Partie mit der Degentochter geht ja aus einander, wenn der Doge erfährt, daß Antonio dein Sohn.“ Das leuchtet dem guten Shyleck vollkommen ein, er wird ganz weich, unterdrückt aber jeden Ausbruch ſeiner Gefühle, und in der Angſt, in Zukunft nicht immer ſo ſtark bleiben zu können in der Nähe des geliebten Kindes, ergreift er den Wanderſtab und den Schacherſack und — zieht ins Weite, „comme le Juif errant“,, ſagt ein hieſiges Blatt. Wünſchen wir ihm eine glückliche Reiſe, und ſehen wir zu, ob in den anderen Tempeln Thalia's hier ſich uns etwas Beſſeres aufthun wird.

Paris, 5. Februar.

So ging ich denn geſtern Abends ins Gymnaſe und ſah dort die 78. Aufführung von Diane de Vys, einem Stücke von Dumas, dem Sohne, dem glücklichen Autor

der Dame aux Camelias, welche so viele volle Häuser und so viele nasse Schnupftücher bewerkstelligt. Die neueste Arbeit des jungen Verfassers hat fast eben so viel Erfolg als die erste, und ist auch eigentlich eine Art von Pendant dazu. Eine junge vornehme Frau, geistreich, gefühlvoll, genial, ist einem Grand Seigneur anvertraut, mit welchem sie im kühlsten Verhältnisse lebt. Sie langweilt sich erschrecklich, trotzdem man sie anbetet, bis sie durch Zufall die Bekanntschaft eines jungen Malers macht, der, um mit Diogena zu sprechen, „der Rechte ist". Sich ihrer Leidenschaft mit aller Unschuld hingebend, übersieht sie die Welt, die Gesellschaft und ihre Fesseln, bis sich diese in der Gestalt ihres Mannes mit großer Festigkeit, ja, mit einer Art von Würde geltend machen. Diese Würde wird nun freilich sehr weit getrieben — viel zu weit, wenn am Ende der beleidigte Gatte den Geliebten seiner Frau wie einen tollen Hund niederschießt. Das Beste im Drama ist, wie in den meisten derartigen französischen Produktionen, das, was, wenn ich so sagen darf, drum herum liegt. Die Scenen im Atelier des Malers, wo derartige hiesige Häuslichkeiten mit all ihrem Jargon, ihrem Esprit, ihrem Laisser aller (das muß man alles auf Französisch ausdrücken) nicht dargestellt, sondern geradezu copirt sind, haben unge-

mein viel Ergötzliches — eben so der gesellschaftliche Verkehr der Heldin mit jungen „Löwen", deren tausend Mal dagewesene Liebeserklärungen sie mit der reizendsten Grazie belacht. Es ist alles piquant — das Unschickliche wird bis zur äußersten Grenze des Möglichen in Scene gesetzt — Moral und Sitte siegen, indem der Zuschauer doch fortwährend aufgefordert wird, der Verletzung derselben Recht zu geben. In den drei ersten Acten wird das Interesse mit ungemeiner Geschicklichkeit gesteigert — aber im vierten Acte ist das Drama eigentlich zu Ende, und der fünfte Act ist sehr schlecht. Alles ist erschöpft, und die stärksten Mittel, die angewendet werden, um neuen Reiz hervor zu bringen, wirken niederschlagend und beinahe degoutirend. Es scheint, der letzte Act eines Stückes ist eben so schwer zu schreiben, wie das Finale einer Sinfonie. Wie wunderbar vortrefflich spielen aber die Leute an diesem Theater! Welche Sicherheit, welches Leben, welches Ineinandergreifen! Nicht allein ein Schauspieler, ein Regisseur können hier etwas lernen — ein Musik-Director kann es auch. Richtiges Tempo, Unterordnen des Einen unter das Andere, wahrhaftes Ensemble, unermüdlicher Eifer, es gut zu machen, Ausdauer bis zum letzten Momente — ich weiß nicht, ob es gute Leute sind —

aber gute Muſikanten ſind es, das muß man zugeſtehen.

Ihr Ferdinand Hiller.

An Herrn Eduard Franck in Köln.

Paris, 6. Februar.

Werther Freund! Ich muß Ihnen vom Concerte im Conſervatoire ſprechen, dem ich geſtern beigewohnt, das mancherlei Schönes bot und doch keinen recht nachhaltigen Eindruck bei mir hinterließ. Das Programm war auch gar zu einſichtslos zuſammengeſtellt — es entbehrte faſt jeden Contraſtes. Eine Sinfonie von Mozart und eine von Haydn, getrennt durch ein zartes Chörchen von Rameau, ein zartes Andante von Baillot, das zarte, wenn auch türkiſche Finale aus Oberon — es war wirklich des Zarten zu viel — auch die Milde muß ihre Grenzen haben, und die Güte ihre Schranken. — Die Zuſammenſetzung ihrer Programme war nie die Stärke der berühmten Concert-Anſtalt, aber deſto mehr iſt es die ihres Orcheſters. Wenn die erſten Accorde dieſer auserleſenen Schaar an unſer Ohr dringen, ſo umſpült es einen wonnevoll, wie die Wellen des Rheines an einem ſchönen Sommertage. Das iſt ſo voll und ſo rein, ſo markig und

zugleich so weich, das dröhnt wie Erz und flüstert wie der Wind im Schilfe — es ist der schönste Orchesterklang, den man hören kann. Nicht immer wird freilich dieses prachtvolle Organ benutzt, wie es zu wünschen wäre. Sie haben die Concerte noch unter Habeneck gehört, jenem körnigen Veteranen, in dessen Brust aber jugendliches Feuer loderte und dessen musikalisches Verständniß, wenn auch oft mehr ein instinctives, doch meistens ein richtiges war. Der gegenwärtige Dirigent, Girard, ist ein ganz tüchtiger und auch gewissenhafter Musiker — aber es fehlt ihm an Wärme, und er begeht oft die allerstärksten Mißgriffe. So nahm er gestern Arie und Duett im Finale des Oberon sehr schleppend und, was viel schlimmer, den Menuett in der Haydn'schen Sinfonie im Tempo eines Beethoven'schen Scherzo. Die Sinfonie von Mozart (C-dur, ohne Fuge, welche man, da man die andere Jupiter nennt, eben mit so viel Recht Hebe nennen könnte) war der Glanzpunkt des Concertes. Sie wurde reizend und doch ohne alle Coquetterie vorgetragen. Der Chor von Rameau war ganz unbedeutend. Ein kleines Stück desselben Componisten hatte in den letzten Jahren Furore gemacht — das gestrige, das dieselben Effectmittel enthielt (Pianissimo's, gedämpfte Violinen, ein Trillerchen, welches fünfzehn weißgekleidete Jungfrauen

zusammenschlagen), ließ gänzlich kalt, aus dem einfachen Grunde, weil die Melodie desselben eben so nichtssagend ist, als die des früheren hübsch war. — Die Partie der Rezia hatte Mad. Mielan, eine Sängerin von der Opéra comique, übernommen. Ich weiß nicht, ob ich geträumt oder gelesen habe von einem Wundervogel, von dem die Sage geht, er könne und müsse immer nur fliegen — nicht die kürzeste Ruhe sei ihm vergönnt auf dem leichtesten Reise. Die Mielan ist ein solcher Vogel. In den Lüften der Scalen und Arpeggien wiegt sie sich mit Sicherheit und Grazie — aber wenn sie einen einzigen festen Ton betreten will, so schwankt sie und ist in Lebensgefahr. So gelang ihr denn gestern auch nur die liebliche Variation auf das Unisono der Haremswächter; bei allem Vorhergehenden zitterte man, denn sie kam aus einer Gefahr in die andere. — Der junge Violinspieler Maurin, derselbe, der die erste Violine spielt in jenem Quartett-Vereine, welcher sich die Ausführung der letzten Quartetten Beethoven's zur Aufgabe gesetzt, trug ein eigenthümlich sehnsüchtig-reizendes Andante von Baillot so schön vor, mit so viel Wärme und zu gleicher Zeit einem, ich möchte sagen, so weltmännischen Tacte, wie es meiner Meinung nach eine Specialität der pariser Künstler ist. Das Andante muß unser trefflicher

Hartmann uns einmal in Köln hören laſſen. — Die Sinfonie von Haydn wurde etwas eilig heruntergeſpielt und machte die Wirkung nicht, die ſie an der geeigneten Stelle und im richtigen Tempo machen kann und muß. Zum Schluſſe ſang man zum erſten Male den ſogenannten Pſeaume von Marcello, ein kleines Fragment aus einem Pſalme des edlen Venetianers, an welchem man durch alle möglichen Trompeten und Poſaunen auch den leiſeſten Charakterzug des Componiſten verwiſcht hatte. In dem choralen Theile der erlauchten Concert-Geſellſchaft herrſcht ein Schlendrian und eine Aermlichkeit, von der man ſich bei uns zu Lande keine Idee macht.

Was ich aber mit Neid geſtern wieder beobachtete, faſt mit mehr Neid noch, als das ſechszig Mann ſtarke Streichquartett des Orcheſters, war das lebendige, empfängliche Publikum. Man behauptet, die Hälfte desſelben gehe hin, um der Mode zu fröhnen — mag ſein —, dafür iſt denn aber auch die andere Hälfte um ſo enthuſiaſtiſcher. Bei jeder ſchönen oder ſchön ausgeführten Stelle geht ein leiſes, ſympathiſches Rauſchen durch den Saal — der erſte Satz der Mozart'ſchen Sinfonie wurde aufs feurigſte beklatſcht — das Andante bis verlangt, aber nicht wiederholt — der Menuett bis verlangt und wiederholt — das An-

danie von Baillot bis verlangt und wiederholt — und, was den Werth dieser Kundgebungen erhöht, der Chor von Rameau fiel durch, nach der Arie der Rezia rührte sich keine Hand — kurz man fühlt fortwährend, daß die Ausübenden am Publikum nicht allein einen raisonnirenden, sondern auch einen resonnirenden Körper gegenüber haben. Auch die Damen nehmen an den Beifalls-Bezeugungen Theil, mit dem Munde, mit den Fächern, auch wohl mit den Händen; wenn man letztere auch nicht hört, so sieht man sie doch! Es ist eine schöne Sache um ein Publikum, das nicht allein warm fühlt, sondern sich auch lebendig äußert.

Paris, 7. Februar.

Daß man nun doch für nöthig hält, ein so empfängliches Publikum wie das hiesige durch eine organisirte Claque beherrschen oder dirigiren zu lassen, wie es in den Theatern der Fall, ist eine sehr trübe Erscheinung. Ich fand diese widerwärtige Classe gestern Abends in der großen Oper, wo die Cruvelli in den Hugenetten sang. Wären diese Beifallsspender mit den unverwüstlichen Händen wenigstens durch das ganze Haus vertheilt und, vielleicht durch elektrische Drähte, zu gemeinsamem Wirken mit einander verbunden, daß man sie hörte und nicht sähe, es könnte

sein Gutes haben, ein Publikum, welches vom Verdauen des Diners vielleicht noch etwas faul ins Theater kommt, zu lebhafteren Kundgebungen anzuspornen, und denjenigen, welche nicht sicher sind, ob sie sich amusiren, die Ueberzeugung davon aufzudrängen. Aber der Blick, der von den Logen hinuntertaucht ins Parterre und darin diese dichte, compacte, centralisirte Schaar gewahr wird, er muß ehrliche Hände erlahmen machen, sei es auch nur aus oppositionellem Selbstständigkeitsgefühl. Daß die Cruvelli an mehr als Einer Stelle trotz alledem das wahrhaftige und sehr zahlreiche Publikum zu echten Beifalls-Aeußerungen zwingt, macht ihr daher doppelte Ehre. Ich glaube, unsere reichbegabte junge Landsmännin hat an der großen Oper auch die zusagendste Stelle, abgesehen von ihrem Gehalte, gefunden, die ihr werden konnte. Ihre großen Eigenschaften können sich daselbst aufs beste entfalten, und ihre Schwächen treten am wenigsten hervor. Es ist nämlich nicht zu läugnen, daß die italienische Oper, wie Rossini und Bellini sie behandelt, trotz allem, was vom musikalischen und dramatischen Standpunkte dagegen einzuwenden, vielleicht sogar gerade dadurch, die weitesten Ansprüche an die Ausübenden macht. Technische Fertigkeit und tiefer Ausdruck muß ihnen gleichmäßig zu Gebote stehen, und

sie müssen nicht allein an denjenigen Stellen, wo Musik und Handlung es ihnen an die Hand giebt, sondern auch an denjenigen, wo sie ihnen fehlt oder gar entgegensteht, durch Spiel und Mimik den Zuschauer zu fesseln wissen. Künstlerinnen, wie die Malibran, die Pasta, konnten die ganze Breite und Tiefe ihres Talentes nur in Rollen wie Desdemona, Norma ꝛc. zeigen, und selbst eine Sängerin wie die Lind, von Haus aus nordischen Richtungen huldigend, gab, um ihre Stelle als Virtuosin ersten Ranges einzunehmen, meistens Rollen, welche dem italienischen Repertoire angehören. Bei aller Anerkennung, welche man der Cruvelli zollen kann, muß man jedoch eingestehen, daß sie die vocale Vollendung der genannten und ähnlicher Künstlerinnen noch nicht besitzt, und daß sie auch als Schauspielerin mehr durch das leidenschaftliche Ergreifen hervorstechender Momente, als durch eine bis ins Einzelnste gehende Durchführung eines Charakters wirkt. In dem Rollenfache, das ihr nun in der großen Oper zufällt, findet sie vielmehr von dem, was sie beherrschen kann, als in der italienischen, — viel weniger von dem, welchem sie nicht gewachsen. Auch ist ihren großartigen Stimmmitteln, ihrem zuweilen etwas maßlosen Ausdruck, ihrer hier und da gewaltsamen Geste das große Local günstig und der ganze

koloſſale Zuſchnitt der Scene und des Schauſpiels. In dem vierten Act der Hugenotten, einer der ergreifendſten Scenen, welche die dramatiſche Muſik aufzuweiſen hat, war ſie wirklich ſchön, pathetiſch, energiſch, ja, ſogar zärtlich. Seit der Falcon hat man in Paris die Rolle der Valentine nicht ſo gut geſehen und gehört, wie ſie dieſelbe giebt. Eine großartige Aufgabe iſt ihr jetzt zugefallen — die nächſte Oper, in der ſie auftreten wird, iſt die Veſtalin. Wenn es ihr gelingt, dieſes herrliche Werk wieder dem Repertoire dauernd einzuverleiben, ſo müſſen ihr alle Verehrer echter, wahrer und ſchöner Muſik den aufrichtigſten Dank und die wärmſte Hochachtung zollen. Wie der Zuſtand des Geſchmackes jetzt hier iſt, fürchte ich indeß ſehr für Spontini's Muſe. Man wird ihr Loblieder in allen Tonarten ſingen, dem Publikum zu beweiſen ſuchen, daß es in das Opernhaus ſtrömen müſſe — aber es iſt ſehr die Frage, ob letzteres ſich willig zeigen werde. Hoffen wir jedoch das Beſte — es wäre gar zu traurig, wenn ein ſolches Werk nicht nach einem kurzen halben Jahrhundert noch ſeine Wirkung ausüben ſollte. Freilich, wie Vieles iſt nicht traurig in unſerer ſchönen Kunſt!

Mit freundſchaftlichſtem Gruß Ihr

Ferdinand Hiller.

Herrn Dr. Wolfgang Müller in Köln.

Paris, 10. Februar 1853.

Denken Sie Sich, lieber Freund, wie wir Deutſchen jetzt in Paris Mode ſind! Geſtern ſah ich im Théâtre français zwei Stücke, in welchen deutſche Künſtler und Gelehrte die Hauptrollen ſpielen, und zwar theilweiſe ganz ehrenwerthe. In dem erſten, einem einactigen von Dumas, welches den Namen Romulus führt, mit der Gründung Roms aber nichts zu ſchaffen hat, iſt ein Herr Wolf die Hauptperſon — ein Mann von ungeheurem Wiſſen, großer Güte und ſo großer Naivetät, daß man ſie faſt ein Bißchen dumm nennen könnte. Er lebt als Exilirter in — Marburg, liebt die Schweſter ſeines Gaſtfreundes, ohne es zu wiſſen, wird von ihr geliebt, ohne es zu ahnen, und heirathet ſie, faſt ohne es zu wollen. Er erinnert ſtark an den Profeſſor aus der Hochzeitsreiſe unſeres Freundes Benedix und wird von Regnier mit der liebenswürdigſten, einfachſten Vollendung dargeſtellt. Giebt es denn wirklich in Deutſchland ſolche Gelehrte? — Das folgende fünfactige Stück, zu deſſen Verfertigung zwei der talentvollſten hieſigen Schriftſteller, Sandeau und Augier, ſich vereinigt hatten, iſt bitter ſchlecht, und die beiden Autoren müſſen wirklich mit

bewunderungswürdiger Einigkeit gearbeitet haben, um zu einem so einheitsvollen Resultate gelangt zu sein. Dieses Mal ist es ein deutscher Componist, der die Hauptrolle spielt; er heißt Franz Wagner und scheint fast aus den Namen zweier der meistgenannten deutschen Tonkünstler zusammengetauft worden zu sein. Dieser Franz Wagner also hat eine Sinfonie componirt, so schön als eine von Beethoven — er kann sie natürlich nicht aufgeführt bekommen, spielt sie aber allen Leuten auf dem Claviere vor und wird von allen für ein Genie erklärt. Einstweilen aber ist er in dürftigen Umständen, lebt von der Güte und den Bildern seines Freundes des Malers Spiegel, und ergeht sich, auf dem Canapee liegend, in allerlei Invectiven gegen die Gesellschaft, den Reichthum oder vielmehr die Armuth, ist sehr stolz, sehr empfindlich, sehr unangenehm, wie alle verkannten Genies. Aber das Blatt wendet sich. Ein bayerischer Reichsgraf, der seine Sinfonie zufällig (und zwar immer nur am Clavier) gehört, macht ihn aus Bewunderung zu seinem Universal-Erben, zum Besitzer eines Vermögens von zwanzig Millionen Gulden. Berauscht von dieser Wendung seines Schicksals, wird unser Genie nun ein so elender, kleinlicher, abgeschmackter, eitler, hirn-, herz- und gemüthloser Wicht, so einzig und allein darauf versessen, den großen

Herrn vorzuſtellen, ſich mit dem Adel zu liiren u. ſ. w., daß er nicht allein ſeinen Freund und ſeine Geliebte dahin bringt, ihn im Stiche zu laſſen, ſondern daß er ſogar mit ſeiner muſikaliſchen Vergangenheit bricht, ſeine Sinfonie nicht hören will, die Partitur davon zerreißt, ſeine Sinfonie, die ihm doch mehr eingetragen, als alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Sinfonien je eingebracht haben und einbringen werden. So verläßt man ihn am Ende des fünften Actes, in den Händen einiger ruinirten ritterlichen Familien, zahlreichen Ordensverleihungen und Enttäuſchungen aller Art entgegenſehend, und man fragt ſich, wozu einem die Dichter das Schauſpiel einer ſolchen Canaille gegeben haben, deren Exiſtenz ſogar unmöglich iſt. Denn wenn zwanzig Millionen einen armen dummen Teufel zu allen erdenklichen Erbärmlichkeiten bringen können, ein Genie können ſie nicht dahin führen, ſein Genie aufzugeben. Oder glauben Sie, das ſei möglich, lieber Doctor? Einſtweilen iſt es für uns deutſche Componiſten, da wir doch nicht alle Genies ſind, ein beruhigender Gedanke, keine Honorare für unſere Sinfonien zu bekommen, die uns in Gefahr ſetzen würden, überzuſchnappen, und der Welt vielleicht die Befriedigung eines ihrer nothwendigſten Bedürfniſſe, neuer Sinfonien, entziehen könnten.

Ein Schauspiel, welches im Volkstheater der Gaité großen Erfolg hat und dem unter den gegenwärtigen Verhältnissen eine Art von politischer Bedeutsamkeit zugeschrieben wurde, heißt „Die Kosaken". Ich glaube, es würde bei dem Publikum, welches jenes Theater hauptsächlich besucht, unter allen Umständen außerordentlichen Beifall gefunden haben; denn wenn man den Franzosen zeigt, wie tapfer, wie schlau, wie liebenswürdig und wie edelmüthig sie sind, wenn man ihren Patriotismus in bengalischem Feuer leuchten läßt, so sind sie immer entzückt, und so kindisch zuweilen die Darstellung ist, so hat doch die Freude, die sie dem Volke gewährt, der lebendige Antheil, den es daran nimmt, etwas Beneidenswerthes. Die Kosaken muß man gesehen haben — ich ging also hin und sah sie. Die Scene spielt in Troyes in der Champagne, während der Invasion von 1814. Die Russen haben die Stadt besetzt und gerathen fortwährend in Conflicte mit den patriotischen Einwohnern, worunter eine Anzahl verkleideter Soldaten von der Garde. Ein schrecklich pathetisches, thränenreiches Drama, worin eine blinde Mutter, eine gefangen gehaltene Tochter, eine interessante russische Leibeigene und die nothwendigen Liebhaber die Hauptrollen spielen, ist, so viel Platz es auch einnimmt, die Nebensache. Das Unterhaltende

und Sehenswerthe ſind die Händel mit den Koſaken, die auf alle mögliche Weiſe vexirt und verſpottet und mißhandelt, nebenbei auch umgebracht werden, und zwiſchen welchen und den Franzoſen wahrhafte Kämpfe in einem Kaffeehauſe und ſpäter auf offener Straße Statt finden. In dem Café, welches zugleich ein kleines Theater, wie das Stollwerk'ſche, darſtellt, ſingt ein Schauſpieler als heimkehrender Soldat patriotiſche Verſe — die Ruſſen wollen es nicht leiden — die Franzoſen applaudiren und ſtimmen mit ein — da ſchießt ein kalmückiſcher Officier den Sänger nieder, und nun geht der Teufel los. Sturmleitern werden angelegt und die Gallerien erſtiegen, aus Tiſchen und Bänken Barrikaden gemacht, verborgene Waffen werden gehelt, Schüſſe knallen, Geſchrei ohne Ende und muſikaliſcher Spectakel im Orcheſter — natürlich behalten die Franzoſen die Oberhand. Die Koſaken werden geprügelt, ins Parterre hinunter geſchmiſſen, zur Thür hinaus geworfen, geknebelt, umgebracht, und was dergleichen mehr. Ich begreife ſehr wohl, daß in allen derartigen Stücken die Statiſten, die den Feind vorſtellen, fünf Sous mehr bekommen, als die anderen; denn abgeſehen davon, daß ſie ſich unter ſo unpopulärer Maske zeigen müſſen, glaube ich wirklich, daß die Püffe, die es regnet, ſehr oft über die Grenzen

leichter Darſtellung hinaus gehen. Die ſchönſte Rolle im Stück ſpielt eigentlich ein Hund, der die patriotiſchſten Zähne von der Welt hat und die Koſaken mit unauslöſchlicher Vaterlandsliebe verfolgt. Er beißt ſie in die Beine, reißt ihnen Stücke an den gefährlichſten Stellen der „Unausſprechlichen“ heraus, reißt ſie auch wohl nieder — mopirt ſich über ſie, indem er ihnen die Zunge weiſt — kurz, er macht ſeine Sache ſo vortrefflich, daß ihm in der Theatergeſchichte des neunzehnten Jahrhunderts ganz gewiß die erſte Stelle nach dem berühmten Hunde des Aubry gebührt, welchem der mürriſche alte Goethe ſo wenig Anerkennung zollen wollte. Der Dichter der Iphigenie verſtand die echten Mittel nicht, mit denen man auf's Publikum wirkt. — Am Ende der „Koſaken“ wird Troyes, nachdem die Barbaren ſogar von den Bürgersfrauen der Stadt die männlichſten Prügel bekommen, entſetzt, und das Schluß-Tableau zeigt den Kaiſer unter der jauchzenden Menge, Napoleon den Erſten auf weißem Pferde im grauen Rock und mit den auf die Stirn fallenden Haaren. Daß die, für wenige Augenblicke noch immer hinreichend täuſchende Erſcheinung dieſer populären Heldengeſtalt auch auf den kälteren Zuſchauer einen gewiſſen Eindruck nie verfehlt, kann nicht geläugnet werden.

Ich möchte Ihnen gern etwas Neues, Intereſſantes mittheilen von franzöſiſcher Lyrik oder Epik; aber die einzige Literatur, die jetzt hier zur Sprache kommt, iſt die der diplomatiſchen Depeſchen, der elektro-telegraphiſchen Nachrichten. Man fühlt ſich erheben durch das Steigen der Courſe, und die ſtärkſten Gemüthsbewegungen bringt das Sinken derſelben hervor. Daß ich Heine beſucht, muß ich Ihnen aber doch ſagen. Er iſt immer in demſelben Zuſtande, ganz herunter und zugleich ganz oben auf — ſchwach, krank und leidend — geiſtreich, lebendig und boshaft — der Spott fehlt ihm weder über ſeine Lage und über ſeine Schmerzen, noch über ſeine Freunde und Feinde. Er iſt und bleibt einer der merkwürdigſten Menſchen unſerer Zeit — ich glaube aber, er würde gern ein gut Stück ſeiner Berühmtheit hergeben, wenn er auf dem Boulevard herum ſchlendern könnte. Halten Sie Sich tapfer, lieber Müller, unſere Zeit ſcheint den Lyrikern nicht gewogen.

Mit freundlichſten Grüßen Ihr

Ferdinand Hiller.

Herrn Joſeph DuMont in Köln.

Paris, 17. Februar 1853.

Verehrteſter Freund! Es gebührt ſich, daß ich Ihnen vor Allen über politiſche Begebenheiten be-

richte, wenn ich während meines hiesigen Aufenthaltes Augenzeuge von Derartigem zu sein Gelegenheit habe. Ich beeile mich daher, Ihnen mitzutheilen, daß gestern die erste Vorstellung von Meyerbeer's neuer Oper „Der Stern des Nordens", in der Opéra comique Statt fand. Denn eine erste Aufführung eines Meyerbeer'schen Werkes kann füglich eine Art von politischem Ereigniß genannt werden, welches in seiner Tragweite es manchen verhängnißvollen Depeschen zuvor thut. Wie viele Interessen knüpfen sich nicht daran, wie viele Leidenschaften werden nicht dadurch in Bewegung gesetzt, wie viele Discussionen hervorgerufen, wie viel Geld damit zu gewinnen gesucht! Die gestrige Oper war aber ebendrein nahe daran, geradezu für einen politischen Act angesehen zu werden, und es war eine Weile ungewiß, ob ihre Aufführung mitten in den orientalischen Wirren in den höchsten Regionen nicht für unzweckmäß gehalten werden würde. Der Kaiser Napoleon selbst soll darüber entschieden, und zwar, gewiß sehr vernünftig, zu Gunsten der Aufführung entschieden haben. In wie fern nun das Sujet der Oper (denn Musik *ohne* Handlung und Worte kann nie politisch sein, wenn auch oft unpolitisch) hineinragt in die Präoccupationen der Gegenwart, mag Ihnen eine freilich nur oberflächliche Analyse desselben zur Anschauung bringen.

Wir befinden uns in Viborg in Finnland. Das Volk der Schiffsbauer und Bäuerinnen freut sich seines Lebens, trinkt und singt. Ein Pastetenbäcker-Junge kommt heran und bietet seine Waare aus, die eben so heiß sei als sein Herz. Er erklärt sich überdies für gut moskowitisch, worin er mit einem jungen Zimmermann, aber auch freilich nur mit diesem, harmonirt. Als die Finnen unter Anderem ziemlich anti-russische Verse zu singen beginnen, wird der junge Zimmermann, Peters genannt, sehr wüthend, bewährt aber nebst seinem pastetenbäckerischen Freunde so vielen Muth und zeigt so kampffähige Fäuste, daß das Volk sich verdutzt zurückzieht. Es ergiebt sich nun aus den folgenden Gesprächen, daß Peters, durch einen Zornanfall in Viborg krank hingeworfen, von einer schönen, guten, jungen und sehr tugendhaften Branntwein-Verkäuferin auf's sorgsamste gepflegt worden ist, und daß er, in sie verliebt, sich nicht entschließen kann abzureisen. Er arbeitet als Zimmermann und — nimmt bei dem Bruder seiner angebeteten Katharine Unterricht auf der Flöte! Peters ist genial, herrschsüchtig, er liebt Kraketi und Branntwein — indeß hat ihn Katharine doch schon ziemlich unter dem Pantoffel — sie sagt ihm tüchtig die Meinung, hält ihm alle seine Untugenden vor, und er verspricht ihr alles Gute, wenn ihm auch seine braven

Verſätze zu halten nicht immer gelingt. Der Bruder Katharinens liebt eine ſchöne Finnin, Katharine bringt die Heirath in Ordnung, da erſcheinen Kalaken-Schaaren im Orte, und der Bräutigam muß unter die Soldaten, muß Braut und Ehe im Stich laſſen, wenn er keinen Stellvertreter findet. Katharine, die ſchon alle möglichen Beweiſe von Großherzigkeit, Kaltblütigkeit und Gutmüthigkeit gegeben, giebt nun ein Beiſpiel der außerordentlichſten Aufopferungs-Fähigkeit, indem ſie, den Bruder beim Hochzeitmachen laſſend, ſtatt ſeiner mit den Soldaten, natürlich als junger Krieger, nicht als Branntwein-Verkäuferin, fortzieht.

Der zweite Act zeigt ein entlegenes ruſſiſches Zeltlager — junge Soldaten tanzen — Marketenderinnen ſchenken Branntwein — Reiter und Fußvolk zeigen in kräftigen Geſängen — was ſie zu ſingen im Stande ſind. Sie ſind aber noch anderer Dinge fähig: nämlich zu conſpiriren und zu revoltiren. Der Czaar hat ſie nie beſucht — ſeine Ukaze ſchmecken ihnen nicht — ſie wollen ſich mit den Schweden verbinden und die Fahne der Empörung aufſtecken. In dieſes Lager kommen nun Peter der Große und ſein Günſtling, den die Geſchichte Menczikoff nennt, den man aber gewiſſer bekannter Ultimatums wegen Danielewitſch umgetauft hat. Wir erkennen in ihnen den vertriebten Zimmer-

mann und den ehrgeizigen Pastetenbäcker aus dem ersten Acte. Sie reisen incognito; jedoch wird ihnen ein schönes Zelt aufgesteckt, ein schönes Hochtessen servirt, und um dasselbe noch poetischer zu genießen, lassen sie sich auch die beiden hervorstechendsten Marketenderinnen des Lagers dazu einladen. Während sie sich mit diesen, die Weingläser in der Hand, ganz artig unterhalten, wird Katharine, die zufällig in diesem Feldlager dient, als Schildwache an die eine Seite des Zeltes gestellt; weibliche Neugierde läßt sie durch eine Ritze spähen, und sie erkennt im Obersten ihren Geliebten. Aber, ach! in welchem Zustande! Peters betrinkt sich — was man nur betrinken nennen kann, und es bleibt ihm nur noch so viel Verstand übrig, keiner der Marketenderinnen vor der anderen den Vorzug zu geben, sondern seine Küsse unparteiisch und gleichmäßig unter beide zu vertheilen. Die arme Katharine! Sie geräth außer sich, und als ein Corporal, der sich hauptsächlich dadurch auszeichnet, daß er fabelhaft dumm ist und das Französische im süddeutschesten Dialekte spricht, sie von ihrer Wache ablösen will, giebt sie ihm eine Ohrfeige. Der Tölpel, statt aus dieser Insubordination gleich zu errathen, daß er es mit einem Frauenzimmer zu thun hat, klagt bei Peters, der ohne Weiteres die Ordre giebt, den zuchtlosen Soldaten zu erschießen. Katharine

wird ihm vorgeführt — aber er erkennt ſie nicht — er iſt betrunken — ſie bittet und fleht — er iſt betrunken — ſie ruft ihm ſchneidende Worte zu — er iſt und bleibt betrunken, und Katharine wird zum Tode abgeführt. Nachdem ſie fort, dämmert es aber in der Seele des Czaaren auf — er ſchüttelt gewaltſam ſeinen Rauſch ab — die Perſönlichkeit der Geliebten wird ihm klar und er ruft ein donnerndes „Haltet ein!“ Katharine wird nicht erſchoſſen — aber in ihrer Verzweiflung wirft ſie ſich in den erſten, beſten Fluß, an dem ſie vorbeikommt, und ſchickt ihrem ungetreuen Liebhaber eine letzte Abſchiedszeile, einen Ring und — die in ihre Hände gerathenen Papiere der Verſchworenen. Peter weiß ſich nun von Feinden umgeben, Abfall und Verrath umlauern ihn — da tritt der Held zu Tage. Er begiebt ſich mitten unter die Schaaren — giebt ſich zu erkennen — redet ihnen in die Seele — bietet ſeine Bruſt ihren Mordgewehren — aber der Anblick des Herrſchers ſchmettert Alles nieder. Die Krieger fallen auf die Kniee, und ſtatt ihre revolutionären Pläne auszuführen, folgen ſie dem Czaaren zum Kampfe — zum Siege. Im dritten und letzten Acte finden wir den Kaiſer in Petersburg in vollſter, autokratiſcher Wirkſamkeit. Seine Unterthanen müſſen ihre Bärte abſchneiden, müſſen eine Anzahl Buchſtaben von ihrem

Alphabete aufgeben — ſie müſſen, coûte qui coûte, ſchön und gebildet werden. Menzikoff, Danielowitſch wollte ich ſagen, iſt ſein Vertrauter und ſein Liebling, denn er allein weiß um die Liebe ſeines Herrn, iſt der Einzige, dem er ſeinen Schmerz, ſeine ungeſchwächte, unbefriedigte Leidenſchaft klagen kann. Um ganz in ſeinen finniſchen Erinnerungen zu leben, hat er ſich in der entlegenſten Stelle des Parkes, wohin Niemand kommen darf, den ganzen Schauplatz ſeiner Liebe mit Häuſern, Bergen und Gewäſſern aufbauen, aufſchütten und aufgießen laſſen. Aber Katharine ſelbſt, ſie entgeht allen ſeinen Nachforſchungen. Nicht jedoch denen des verſchmitzten Favoriten. Er hat ſie aufgefunden, in's Schloß kommen laſſen und hofft den Gebieter vielleicht einmal damit überraſchen zu können. Für den Augenblick wagt er es noch nicht, denn die arme Katharine iſt, allzu heftig erſchüttert von der Treuloſigkeit Peters, von der Anſtrengung, mit welcher ſie über einen Fluß geſchwommen, von dem Flintenſchuß, den man ihr nachgeſchickt, von aller Pein, Aufregung und Verzweiflung, wahnſinnig geworden. Peter, der aber ihre Anweſenheit entdeckt, verſucht, um ſie zu erretten und ſie ſich zu erhalten, eine verzweifelte Cur, die einen Geſunden verrückt machen, vielleicht aber eben deshalb einen Verrückten heilen kann. In die alte

vertraute Localität versetzt, befindet sich Katharine plötzlich in der Mitte ihrer finnischen Bekannten. Diese drängen sich um sie her, verlangen Branntwein von ihr, Menczi—Danielewitsch bietet seine Pasteten aus, sie hört die bekannten Flötenklänge des Bruders, des Geliebten, bis endlich dieser selbst in kaiserlicher Tracht hervortritt. Da schwinden der Armen die Sinne — aber während sie bewußtlos von den sie umgebenden Frauen gehalten wird, tritt der russische Hof auf die Bühne. Die kaiserliche Krone wird Katharinen auf's Haupt gesetzt, der Kaisermantel um ihre Schultern gehängt, und als sie wieder zu sich kommt, ist sie auch wieder bei sich. Denn der märchenhafte Wechsel ihres Geschickes ist nur die Bestätigung dessen, woran sie längst geglaubt. Ihre Mutter, eine allgemein verehrte Wahrsagerin aus der Ukraine, hatte ihr in frühester Kindheit ihr Geschick prophezeit, und an mehr als Einer Stelle der Oper erklingen die ahnungsvollen Töne, welche die Erzählung dieser Vorausſagungen im ersten Acte begleiten.

Diese dürre Skizze giebt Ihnen, wertheſter Freund, nur eine dürftige Idee von dem bunten Wechsel der Situationen und Verwicklungen, welche Scribe wie immer angebracht. An den spannendſten Momenten fehlt es nicht, — an den tollſten Unwahrscheinlichkeiten

eben ſo wenig. Im Dialog wimmelt es von franzöſiſchen Pointen, denen aber allzu oft das Salz etwas fehlt. Am meiſten iſt dem Dichter wohl vorzuwerfen, daß er die erſte Hälfte des dritten Actes durch nebenſächliche Scenen ungemein hingezogen und auf die Löſung, die man mit Ungeduld erwartet, zu lange harren läßt. Ich glaube, daß die nächſten Vorſtellungen hier wohl einige Abkürzungen bringen werden.

Meyerbeer giebt in dieſem neuen Werke einen neuen Beweis von der außerordentlichen Geſchmeidigkeit ſeines Talentes, von ſeiner enormen Kenntniß theatraliſcher Wirkungen, ſeiner effectvollen Behandlung des Orcheſters und der Singſtimmen, ſeiner ingeniöſen, piquanten und dramatiſch-muſikaliſchen Erfindungsgabe. Ein großer Reichthum origineller Rhythmen, eigenthümlicher Combinationen, durchſchlagender Momente zeichnet dieſe Oper wieder aus. Es wird wahrſcheinlich viel darüber hin und her geſtritten werden, in wie weit es dem berühmten Componiſten gelungen, den echten Ton der echt franzöſiſchen Opéra comique zu treffen — Viele werden behaupten, die maſſenhafte Behandlung mancher Stücke in dieſem „Sterne des Nordens“ gehöre in die große Oper — und der leichten populären Weiſe franzöſiſcher Theater-Muſik ſei mit dieſen reichen Harmonien, dieſer faſt üppigen Inſtrumentation zu nahe getreten.

Ich glaube dieſes in Bezug auf manche Nummern, während andere, theils komiſche, theils naive Stücke, auf's completeſte in den Rahmen der Opéra comique paſſen. Daß auch dieſe nicht Auberiſch oder Adamiſch, ſondern Meyerbeeriſch ſind, kann ja dem Componiſten nur zum größten Lobe gereichen. Womit aber Meyerbeer dieſer Oper vielleicht etwas geſchadet hat, iſt damit, daß er darin eine, wenn auch nur geringe, Anzahl von Stücken aus dem Feldlager in Schleſien aufgenommen. Freilich ſind mehrere dieſer Muſikſtücke von großer Wirkung und haben ſie auch geſtern auszuüben nicht verfehlt — aber abgeſehen davon, daß dieſe Einſchiebungen etwas von dem großen Intereſſe der abſoluten Neuheit weggenommen, haben ſie auch den Dichter und den Componiſten zu einigen Gewaltthätigkeiten verführt. Dahin rechne ich die Fertigkeit, die Peter der Große auf der Flöte erlangt haben muß, ferner, daß der alte Deſſauer Marſch zu einer ruſſiſchen heiligen Kriegs-Hymne umgeſtempelt werden, ſo wie daß die deutſchen Kriegslieder ebenfalls ihre Nationalität verläugnen müſſen. Es iſt, wie wenn man beim Baue eines Hauſes ein paar hübſche Eckzimmer durchaus ſtehen zu laſſen unternimmt, während es bequemer und ſchöner wäre, das ganze Gebäude von Grund aus neu aufzubauen.

Unter den Musikstücken, die am meisten Eindruck machten und von welchen drei sogar wiederholt werden mußten, nenne ich Ihnen im ersten Acte einen sehr schönen Chor der Finnen von eigenthümlich localer Farbe, in demselben Acte ein (dem Feldlager entlehntes) Lied der Katharine, womit sie die Kosakenschwärme, wie Papagene in der Zauberflöte den Mohren, zu Frieden und Freude, zu Gesang und Tanz umstimmt. Im zweiten Acte die Soldatenlieder — ein Duett der Marketenderinnen — den Moment, wo der Czaar die Aufrührer niederdonnert. Im dritten Acte eine reizende Romanze der jungen Finnländerin — Das Flöten-Duett, Terzett u. s. w. Ich übergehe natürlich vieles Andere, was ich ohne Textbuch nach Einer Aufführung nicht näher bezeichnen kann. Einen sehr poetischen Eindruck macht die schon erwähnte Freyherzings-Melodie — höchst komisch ist eine kurze Combination, wo eine Truppe Musikanten ihre Instrumente versuchen und sich darauf produciren. Auch ein „Czaarenlied" im letzten Acte machte vielen Eindruck. In eine eigentlich musikalische Analyse einzugehen, ist aber eben so wenig der Zweck dieser Zeilen, als ich überhaupt dazu das gehörige kritische Talent habe.

Die Aufführung war im Allgemeinen vortrefflich, was um so mehr sagen will, als an alle Ausführenden

ziemlich große Anforderungen gestellt werden. Das Schlimme ist, daß die meisten Sänger wenig Stimme haben — aber sie können singen und sind durchweg gute Schauspieler. Demoiselle Duprez (Katharine) und Herr Bataille (Peter) sind die Hauptträger des Stückes; ich würde aber ungerecht und besonders unaufrichtig sein, wenn ich nicht mit dem befriedigtsten Interesse Ihnen Demoiselle Lefebvre nennte, eine der lieblichsten, präcisesten, talentvollsten Künstlerinnen, welche die Opern-Theater in Paris aufzuweisen haben. Sie hat ein so richtiges Maß von Coquetterie, ist so reizend, ohne schön zu sein, so liebenswürdig in Einem Worte — ich halte ein, nicht allein weil die Post abgeht.

Daß die neue Oper Meyerbeer's unzählige volle Häuser in Paris und nebenbei auch eine Reise um die Welt machen wird, ist, wenn man auch keine Prophetengabe hat, leicht vorauszusagen. Einstweilen rathe ich den deutschen Sängerinnen, welche auf die Hauptrollen speculiren, und sogar denen, welche die Nebenrollen zu singen vorhaben, sechs Monate lang jeden Tag vier Stunden lang Solfeggien zu singen — sonst ergeht es ihnen übel.

Verzeihen Sie diese hastigen Zeilen, wertheſter Freund, und seien Sie bestens gegrüßt.

Herrn Professor Bischoff in Köln.

Paris, 25. Februar.

Das wäre für Sie keine geringere Freude gewesen als für mich, wertheſter Herr Profeſſor, in allen dieſen koſtbaren Bänden zu blättern, die Manuſcripte ſo vieler wundervollen Werke durchzuſehen, und im kleinſten Blatte wie im dickſten Hefte die merkwürdige Individualität des großen Künſtlers wieder zu finden, der uns Deutſchen, gewiß mit Recht, als einer der allergrößten gilt. Hoffentlich wird Ihnen der Genuß auch einmal zu Theil — aber vor Allem muß ich Ihnen ſagen, wovon ich ſpreche.

Nämlich von den Manuſcripten Cherubini's, einer Sammlung, die der der Mozart'ſchen Handſchriften an Intereſſe kaum nachſtehen dürfte. Schon bei den Lebzeiten des Meiſters hatte ich Vieles daraus kennen lernen — er wollte mir ſehr wohl und gewährte mir manche Bitte. Seine zwar hochbejahrte, aber überaus rüſtige, kräftige Wittwe, die mir ſtets eine freundliche Erinnerung bewahrt, hat mir in dieſen letzten Tagen vergönnt, lange Stunden zu verweilen in den heiligen Räumen, die ſolch' herrliche Schätze einſchließen, lange Stunden, die mir aber zu ſehr kurz wurden. Es iſt

nicht allein, ich möchte sogar sagen: nicht vorzugsweise, eine musikalische Freude, die das Ansehen gewährt in diese reiche Sammlung — es ist vor Allem das psychologische, ich wäre fast versucht, zu sagen: das dramatische Interesse, das sich daran knüpft, eine einzige Persönlichkeit so klar, so consequent, so einheitsvoll vor sich dastehen zu sehen, ein so vollständiges Bild zu bekommen von dem Sinnen und von dem Thun und Treiben eines so bedeutenden Mannes.

Zwei Eigenschaften zeichneten Cherubini, neben seinem eigentlichen musikalischen Genie, aus — eine fabelhafte Emsigkeit und ein Hang zur Ordnung, der fast pedantisch zu nennen wäre, wenn er sich nicht in der Ausübung stets mit einer gewissen Grazie geltend gemacht hätte. Von den ersten der genannten Tugenden zeugt nicht allein die große Anzahl seiner Compositionen, von welchen so viele leider noch nicht gestochen sind — der Drang, der einen Künstler zu vielem Produciren reizt, ist auch gar nicht Emsigkeit zu nennen. Wenn ich Ihnen aber sagen werde, daß sich im Cherubini'schen Nachlaß vier dicke Bände Marcello'scher Psalmen, drei dicke Bände Duetten und Terzetten von Clari, ein Band Madrigal's von Conti, und noch, ich weiß nicht wie vieles Andere, Alles von des Meisters eigener Hand abgeschrieben befindet, werden Sie nicht stau-

nen? Und dieſe Abſchriften ſtammen nicht aus ſeiner Jugendzeit her, wo ſo etwas leichter erklärlich wäre, nein, aus dem reifſten Mannesalter, ja, aus noch ſpäterer Zeit. Die Pſalmen von Marcello copirte Cherubini in den zwanziger Jahren, gerade als in Paris eine Ausgabe davon veranſtaltet wurde. Als ihm ſeine Frau bemerkte, es wäre doch einfacher, wenn er ſie ſich kaufte, ſagte er ihr: „Was verſteht Ihr Weiber davon? Als ob man nicht immer zu lernen ſuchen müßte!“ Iſt das nicht rührend und erhebend? nicht eine vortreffliche Lection für mich und viele Andere? Ich wünſche mir herzlich davon zu profitiren. — Die Manuſcripte beginnen mit einer Meſſe, die Cherubini in ſeinem fünfzehnten Lebensjahre geſchrieben, und endigen mit einer ungefähr ſiebenzig Jahre ſpäter angefangenen. Die Autographen der berühmteſten Opern (Waſſerträger, Lodoiska, Faniska), ſo wie die bekannten Meſſen und Requiems ſind, mit Ausnahme der Medea, alle da. Aber welche Unmaſſe unbekannter Sachen! Cherubini ging bekanntlich als vierundzwanzigjähriger junger Mann nach London und zwei Jahre ſpäter nach Paris, welches er nie mehr verlaſſen. In den erſten Jahren ſeines Aufenthaltes hier war er an der italieniſchen Oper angeſtellt und ſchrieb eine große Anzahl Arien. Duette und Enſemble-Stücke als Einlagen

in Opern von Paeſiello und anderen Italienern. Alle dieſe Stücke ſind in dem einfachen melodiöſen Styl der neapolitaniſchen Schule geſchrieben, der damals gäng und gebe war und auch auf Mozart einen ſo großen Einfluß ausgeübt. Der dicken Cartons, in welchen alle dieſe heiteren Compoſitionen wohl aufbewahrt liegen, ſind zwölf bis vierzehn — in manchen Opern hatte der Meiſter ſo viel eingelegt, daß man nicht recht begreift, was eigentlich vom Urtext geblieben ſein konnte. Noch bis über die Lodoiska hinaus, die 1791 zur Aufführung gekommen, findet ſich dergleichen italieniſche Muſik — nachher verſchwindet ſie gänzlich und die große Epoche der franzöſiſchen Opern beginnt und dauert in der Hauptſache bis zu den Abencerragen im Jahre 1813. Die Manuſcripte aller dieſer berühmten Opern ſind ſehr flüchtig mit ganz kleinen Noten geſchrieben, aber dabei ſehr ſauber und zierlich. Mit der Einrichtung der königlichen Capelle im Jahre 1816 beginnt eine neue Thätigkeit für Cherubini, die ihm ſehr zuſagen mußte; denn nicht allein iſt ſein Fleiß ſehr groß, ſondern alle die von da ab entſtandenen Kirchenmuſiken ſind ſo auffallend ſchön geſchrieben, es iſt dabei ein ſolcher kalligraphiſcher Luxus angewandt, ſie ſind ſo trefflich geordnet, mit thematiſchen und anderen Katalogen verſehen, daß man ihnen die Freude

ansieht, die der Meister davon gehabt. Unter jedem einzelnen Stücke steht die Dauer desselben mit der superlativsten Genauigkeit angegeben, wie z. B. $4^1/_2$ Minute, $5^1/_4$ Minute. Das angewandte Papier bleibt immer dasselbe — und so ist auch der Styl, bei allem Reichthum von Erfindung, ein festgegründeter. Von diesen Werken für die Kirche sind zwar die größten gestochen, aber gerade alle die kürzeren und kleineren Compositionen, die in so bedeutender Anzahl vorhanden, müßten herausgegeben werden, denn sie würden sich ganz besonders praktisch erweisen. Karl der Zehnte liebte die langen Messen nicht, und so befleißigte sich der Meister in manchen damals entstandenen Werken wahrhaft lakonischer Kürze. An kalten Wintertagen hätte man dann an manchen Orten, wo man der Meinung Karls des Zehnten ist, nicht lange dauernde und doch vortreffliche Kirchenmusik.

Ein dicker Band, der fast historisches Interesse hat, enthält die zu verschiedenen Festen der Revolution geschriebenen Compositionen. In eines der eminösesten Jahre, in das Jahr 1794, fällt auch die Aufführung der Oper Elisa oder die Reise auf den Bernhardsberg. Morgens wurde guillotinirt und Abends konnte man keinen Platz im Theater haben, sagte mir Frau Cherubini. Man gewöhnt sich eben an Alles.

Eine wahrhafte Perle ist ein kleines Büchelchen, in welches Cherubini durch eine lange Reihe von Jahren eine lange Reihe von Canons eingeschrieben. Es sind deren einige sechszig, alle für Gesang, fast alle auf italienische Worte im fließendsten melodiösesten Style componirt. Auf jeder Seite steht oben der Canon und darunter eine einfache Clavierbegleitung. Kein Fleckchen, keine corrigirte Note — eine Zierlichkeit und Sorgfalt, die unglaublich. Wer weiß, was in hundert Jahren ein Liebhaber für das Büchelein geben würde, wenn es dann noch zu haben sein wird!

An Canons scheint der Meister überhaupt seinen besonderen Spaß gehabt zu haben. Ein ebenfalls auf's feinste geschriebener Band von seiner Hand enthält die Auflösungen sämmtlicher Räthsel-Canons des berühmten Pater Mattei, mit allerlei Bemerkungen und Erklärungen versehen — auch die des Pater Martini mit den Auflösungen von Fetis sind vorhanden.

Eine ausführliche Kritik der Werke Méhul's, wozu Cherubini von der Akademie beauftragt war, ist sehr interessant und zeigt schon in ihrer äußeren Anordnung die Liebe des Meisters zu Form-Klarheit in allen Dingen. Jede Seite ist dreifach abgetheilt — die erste Colonne enthält den Namen des zu besprechenden Werkes, die zweite die Zeit der Composition und Auf-

führung, die dritte die kürzere oder längere Würdigung des Werkes. Ich hatte nicht Zeit, Alles zu lesen — aber so weit ich sehen konnte, tragen alle Urtheile, trotz der genauen Freundschaft, welche die beiden Künstler verband, den Stempel der größten Unparteilichkeit neben der wärmsten Anerkennung.

Cherubini zeichnete viel in seinen Mußestunden — er mußte sich fortwährend beschäftigen. Eine eigenthümliche Art von Unterhaltung fand er darin, auf Spielkarten (deren er dann vier, sechs und mehrere zusammensetzte) die abenteuerlichsten Erfindungen zu zeichnen und dabei von dem Roth der Coeurs oder Carreaux zu benutzen, was immer möglich. Wenn diese Spielereien auch keinen Kunstwerth haben, so legen sie doch Zeugniß ab, nicht allein von der Geschicklichkeit, sondern auch von der regen Phantasie des großen Künstlers und auch von seinem Hang zum Combinatorischen, zur Bezwingung einer sich selbst auferlegten Fessel, wovon seine Compositionen so viele Beispiele geben. Einer bedeutenden Autographen-Sammlung (in der ich zu meiner angenehmsten Ueberraschung auch mich selbst fand) würde ich nicht erwähnen, so manches Merkwürdige sie enthält, wenn sie nicht auch wieder einen Beitrag lieferte zu dem ordnenden, Alles auf's completeste ausführenden Sinne Cherubini's. In dem

Hefte, welches vorzugsweise den französischen Opern-Componisten gewidmet, liegt auch ein Blatt — von des Meisters eigener Hand.

Ich könnte Ihnen noch lange sprechen von allen diesen interessanten Dingen — man muß sie aber selbst sehen, wenn man eine richtige Idee davon bekommen will. Ist es aber nicht unbegreiflich, daß man diese Schätze nicht für die Bibliothek des hiesigen Conservatoire zu erlangen sucht? Cherubini war nicht allein einer der größten Componisten, er war einer der einflußreichsten Lehrer, die je existirt, denn er hat eigentlich erst ein tieferes Studium der Musik hier begründet. Beinahe alle ausgezeichneten Tonkünstler, die Frankreich gehabt, waren, seit Gretry, seine Schüler: Boieldieu, Fetis, Auber, Halevy und unzählige andere. Er hat als Lehrer, Director und Componist für das Conservatorium hier das Unmögliche geleistet. Er ist bei Lebzeiten schlecht dafür belohnt worden; man sollte denken, daß nach seinem Tode wenigstens die Anerkennung seiner Verdienste so weit gehen würde, etwas für seine Familie zu thun, wovon man mehr hätte, als diese selbst. Ich glaube auch, daß dem vereinigten Bemühen der hiesigen Kunstkoryphäen die Regierung nicht widerstehen würde, aber Niemand ergreift eine Initiative — Jeder hat zu viel mit sich selbst, für sich selbst zu thun.

Es iſt eben nicht genug, in dieſer Welt ein großer Künſtler, und es iſt zu viel, ein unabhängiger Charakter, wie Cherubini es war, zu ſein. Man muß nicht allein „den Beſten ſeiner Zeit“, man muß auch den Schlechten genug gethan haben.

IV.

Wertheſter Herr Du Mont!

Geſtern, am Tage nach meinem dritten Concert, ging ich, etwas zerſchlagen von allem Clavierſpielen des vorhergehenden Abends, nach dem Leſe-Cabinette und ſuchte mit gewohnter Vaterlandsliebe die letzte Nummer der Kölniſchen Zeitung. Da finde ich denn, zu meiner angenehmſten Ueberraſchung, in Nr. 55 einen prächtigen Bericht über meine, zwar ſchon etwas veraltete, erſte Séance und freue mich, wie ſich jeder Künſtler freut, wenn er gelobt wird. Wenn ich nun trotzdem zwar keine Lanze, aber doch einen Federkiel brechen will mit dem geehrten Unbekannten, der ſo viel Schönes von mir ſagt, ſo dürfen Sie mich deßhalb nicht der Undankbarkeit zeihen — es geſchieht nicht in meinem Intereſſe. Ich habe nie etwas dagegen eingewandt, wenn man mich herunter gemacht, und werde mich um ſo mehr hüten, Oppoſition zu machen, wenn man mir

wohl will. Aber jener Bericht endigt mit einer in geſperrter Schrift gedruckten Phraſe, gegen welche ſich mein ganzer Gerechtigkeitsſinn erhebt. „Nur die Deutſchen ſind es, welche in Paris die Würde der Kunſt aufrecht erhalten", ſagt Ihr geehrter Correſpondent, Nur die Deutſchen — welche Deutſche? — die Würde der Kunſt — welcher Kunſt? — Dieſe Fragen drängten ſich mir unwillkürlich auf, und ich konnte mir nicht verhehlen, daß ein ſchöner, aber gewiß übertriebener Patriotismus an jenem Ausſpruche mehr Schuld hatte, als eine unbefangene Anſchauung der Perſonen und Dinge.

Daß es ſich bei jener Würde der Kunſt weder um Malerei, noch Sculptur, noch Architektur handelt, verſteht ſich von ſelbſt — der Einſender beſchäftigt ſich ausſchließlich mit Muſik, und ich will nicht mit ihm darüber hadern, daß er einen zu weiten Ausdruck gebraucht und nicht Tonkunſt geſchrieben, was offenbar ſeine Meinung war. Aber würde etwa ſein Ausſpruch richtiger, gerechter geweſen ſein? Mit nichten.

Vor Allem müſſen wir uns darüber verſtändigen, was es heißen ſoll, ein Künſtler halte die Würde ſeiner Kunſt aufrecht. Es kann doch wohl nur darunter verſtanden werden, der Künſtler ſtrebe ſeinem Ideale nach, ohne Rückſicht auf Mode, Geld, Erfolg. Kein Muſiker

wird unempfindlich ſein gegen den Beifall des Publikums, aber er ſoll, um die Würde ſeiner Kunſt (oder im Grunde ſeiner Perſönlichkeit) zu wahren, nichts thun, dieſen Beifall zu erhalten, was ſich nicht verträgt mit ſeiner Ueberzeugung, ſeinem Ideale. Mehr kann nicht verlangt werden. Die Frage nach der größeren oder geringeren Begabung iſt eine ganz andere. Man kann ein Genie ſein und ſeine Kunſt mit Füßen treten — man kann ein nur unſcheinbares Talent beſitzen und doch die Achtung, die einem würdigen Streben gezollt wird, beanſpruchen.

Sind es nun wirklich nur, oder auch nur verzugsweiſe, die deutſchen Künſtler, welche in Paris ein echtes Streben bekunden? Keineswegs. Erſtens giebt es hier nur wenige deutſche Muſiker von Bedeutung — zweitens giebt es eine gute Anzahl franzöſiſcher Tonkünſtler, welche in den verſchiedenſten Sphären eine durchaus edle Richtung verfolgen und inmitten der Pariſer Verführungen unerſchrocken ihren zuweilen dornenvollen Weg keinen Augenblick verlaſſen. Dies zu begründen, ſoll den Stoff zu dieſem Briefe abgeben. Vorher aber muß ich noch meine Ueberzeugung ausſprechen, daß eigentlich nur der Componiſt, der unerſchütterlich an ſeinem Ideale feſthält, in dieſer Hinſicht einen beſonderen Anſpruch auf unſere Hochachtung

zu machen hat — der bloß ausübende Künstler, welcher neben seinen Schlachtpferden auch noch einige classische Stücke reitet, riskirt dabei sehr wenig. Mit einer Sonate von Beethoven, einem Liede ohne Worte von Mendelssohn und mit einer Fuge von Bach oder Händel macht man heutigen Tages nirgends mehr Fiasco.

Bei den höchsten Gebieten der großen Oper und der großen Instrumental-Musik beginnend, stelle ich unerörtert auf Namen, deren Werke von europäischer Berühmtheit sind und so vielfach bekannt, besprochen, gepriesen und bestritten worden, daß es dicke Eulen nach Athen tragen, wollte ich mehr thun als ihrer erwähnen. Ein Deutscher spielt hier freilich die hervorragendste Rolle: Meyerbeer ist der unbestrittene Dictator der Académie Impériale de Musique. Aber es würde ungerecht sein, den Franzosen Halevy in seiner Richtung gegen ihn zurückzustellen. Beide sind vor Allem dramatische Componisten — Beide machen hier und da Concessionen, ohne welche sie vielleicht ihre Aufgabe, die Massen zu bezwingen, für ganz unlösbar halten. Der Deutsche hat offenbar das größere Talent für sich — im redlichen Willen steht ihm aber der französische Tonsetzer gewiß nicht nach.

Auber ist dermaßen der eigentliche Ausdruck der französischen Theater-Musik, daß man derselben in

Bauch und Bogen den Krieg erklären müßte, um gegen Auber aufzutreten. Letzteres dürfen wir Deutſchen uns aber um ſo weniger einfallen laſſen, als wir Opern-Componiſten wie C. Kreutzer, Lortzing ꝛc. in unſerem Vaterlande fortwährend rühmen hören, und daß viele gegen einen Meiſter wie Auber geradezu Dilettanten ſind, wird kein Muſiker vom Fach beſtreiten.

An der großen Oper begegnen wir aber, freilich nur mit einem succès d'estime, einem jungen Componiſten, Gounod, deſſen Streben ein ſo entſchieden echtes und reines iſt, wie wir es nur wünſchen können. Seine Oper „Sapphe", ſeine Chöre zum „Ulyß" von Ponſard, einige ſeiner Kirchen-Compoſitionen ſind gänzlich auf ungetrübteſte Wahrheit des Ausdrucks gerichtet, und wenn er in der Folge eine hinlänglich reichhaltige Erfindungsgabe bewährt, ſo hat er und die Oper durch ihn erſt Erfolge zu hoffen. Er arbeitet jetzt an einem fünfactigen Werke, zu welchem ihm Scribe den Text geliefert.

Berliez iſt in Deutſchland durch ſeine Werke und ſeine Schriften berühmt genug, und ſeinen großartigen, echt künſtleriſchen Beſtrebungen wird Niemand Verehrung verweigern, das Wohlgefallen an ſeinen Schöpfungen mag je nach Geſchmack und Erziehung auch noch ſehr verſchieden ſein.

Felicien David hat seit seiner „Wüste" keinen großen Erfolg mehr errungen: auch muß ich gestehen, daß alles, was ich von seinen späteren Werken gehört, jenem reizenden Erstlingswerke nachstand. Aber weder in seinen Versuchen für die Bühne noch in der Instrumental-Musik kann man ihm gemeine Concessionen nachweisen. Er verfolgt aufrichtig und gewissenhaft den eingeschlagenen Weg.

Ein Componist, der seit 25 Jahren mit der größten Unabhängigkeit, ich möchte sagen: mit einer gewissen Sauvagerie, seine Bahn geht, und sowohl für seine Kammermusik wie für seine Lieder, und neuerdings für seine Oper „Le père Gaillard" die schönste und wohlverdienteste Anerkennung gefunden, ist Henri Reber. Ich gehe auf seine Leistungen im Einzelnen nicht ein, weil es mir heute nur darum zu thun ist, die französischen Tonkünstler zu bezeichnen, welche „die Würde ihrer Kunst" in Paris auf's beste und vollständigste vertreten.

Th. Gouvy, ein junger Tonsetzer, der schon vor einigen Jahren durch Aufführung einer Sinfonie in Leipzig Enthusiasmus erregt, gab kürzlich ein Concert, in welchem er nur eigene Compositionen aufführte. Eine neue Sinfonie bewies, wie reich sein Talent, wie würdig seine künstlerischen Intentionen

ſind, und wie viel die franzöſiſche Inſtrumental-Muſik von ihm zu erwarten hat.

Dabei fällt mir der alte Onſlow ein, der freilich nur ſelten nach Paris kommt, deſſen Werke aber gewiß ihm und ſeinem Vaterlande zur größten Ehre gereichen.

Thomas, vielleicht weniger begabt als manche ſeiner populären Rivalen bei der Opéra comique, componirt mit der entſchiedenſten Gewiſſenhaftigkeit. Seine Opern ſind ſo fein und ſauber, wie Filigrán Arbeit. Wenn es nicht der Würde der Kunſt zu nahe treten heißt, eine echt komiſche Oper, wie den „Caïd“, zu ſchreiben, was doch keinem vernünftigen Menſchen zu behaupten einfallen wird, ſo wüßte ich nicht, was man in dieſer Hinſicht irgend gegen ihn einwenden könnte.

Ich übergehe mit Recht oder Unrecht noch gar manche tüchtige Namen und Talente und frage nur, durch welche deutſche Componiſten in Paris, dieſer Phalanx ausgezeichneter Leute gegenüber, die Würde der Kunſt gewahrt wird, und finde nur den trefflichen Reinthaler, der an der großen Oper ſeinen „Démon de la nuit“ mit Anerkennung, aber ohne nachhaltigen Erfolg aufgeführt. Hoffentlich wird es ihm ſpäter gelingen, das deutſche dramatiſche Element hier ſo würdig zu vertreten, als ſeine Freunde es wünſchen und erwarten.

Zu den Clavier-Componiſten im eigentlichen Sinne des Wortes übergehend, begegnen wir, ſeit Chopin's Tode unbedingt an der Spitze ſtehend, einem Landsmanne, dem trefflichen, liebenswürdigen, poetiſchen H. Heller. Wer kennt nicht ſeine reizenden Etuden, Fantaſien, „Promenaden“ und was nicht noch alles? Aber daß er hier lebt, iſt ein reines Privat-Plaiſir für ihn und einige wenige Freunde. Er könnte eben ſo gut ſeine Compoſitionen von Leipzig nach Paris, als von Paris nach Leipzig ſchicken. Er fühlt ſich ſo wohl in ſeinem einſiedleriſchen Treiben, daß wir uns nur darüber zu freuen haben — wir, die wir ihn lieben. Aber zu klagen haben wir in ſo fern darüber, daß er jenen nicht unbedeutenden Einfluß, der eine ſolche Künſtler-Natur perſönlich nach außen ausüben könnte, gänzlich ausgeübt verſchmäht, und wir ſo auf einen der trefflichſten Repräſentanten deutſcher Kunſt hier in gewiſſer Hinſicht Verzicht leiſten müſſen.

Welche gediegene Werke auch Reichenhain für Pianoforte geſchrieben, iſt ebenfalls bekannt. Aber abgeſehen davon, daß ſein Streben und Trachten in neueſter Zeit vorwiegend auf's Theater gerichtet ſcheint, iſt nicht zu läugnen, daß auch er nicht genug vor das Publikum tritt. Das iſt aber hier wie überall, und noch viel mehr als überall, nöthig, wenn ein nachhaltiger Ein-

fluß ausgeübt werden soll. Sonst wird hier freilich nicht viel Ersprießliches für Clavier geschrieben, und „der Würde" dieses musikalischsten aller Instrumente ein Bißchen viel zugemuthet. Aber sind es nur die Franzosen, welche jene Sündfluth von Unterhaltungsstücken zusammengießen, die größtentheils nicht einmal unterhaltend sind? Alle sogenannten gebildeten Nationen liefern ihren Zuschuß zu dieser galanten Literatur; die Deutschen allein aber mehr, als alle anderen zusammengenommen.

Für Violine als Solo-Instrument wird nirgends viel Schönes geschrieben — indeß ist es doch Vieuxtemps, der mit das Bedeutendste nach dieser Seite hin leistet und dem wenigstens kein in Paris lebender Deutscher den Rang streitig machen kann — Ernst ist leider nicht hier.

Ich übergehe alle anderen Instrumente der Partitur in Bezug auf Composition und gehe über auf den executiven Theil unserer Kunst. Da finde ich denn vor Allem die herrliche Société des concerts (die Conservatoire-Concerte), eine durch und durch, in ihren enormen Vorzügen wie in ihren geringen Schwächen, französische Gesellschaft, welche freilich beinahe ausschließlich die Werke deutscher Meister zu Gehör bringt. Dann die tüchtige Société de St. Cécile, von Seghers

trefflich dirigirt. Und von deutſcher Seite? Den noblen Verſuch, unter dem Namen der Concerte von Berlin unſere „Kuchengarten-Mode“ hier einzuführen und dem Publikum einen polniſchen Salat von Sinfonien und Polkas zu bieten. Glücklicher Weiſe lieben die Franzoſen Specialitäten — Conſervatoire oder Muſard, und der Verſuch iſt geſcheitert.

Die höhere Kammermuſik findet in den Matinées ihre Vertretung, welche Alard, Franchomme, Alkan ꝛc. in den Salons von Pleyel geben. Dieſe Concerte beſtehen ſeit ſechs Jahren und finden eine immer geſteigerte Theilnahme. Alard, der beſte Schüler des unvergeßlichen Baillot, ſpielt die Werke der großen Meiſter mit Energie, Leidenſchaft und zuweilen wahrhaft poetiſcher Auffaſſung — Franchomme iſt bekanntermaßen einer der gediegenſten lebenden Violoncelliſten — der Clavierſpieler Alkan iſt eine der eigenthümlichſten Erſcheinungen in Paris. Früher den modernſten Schulen bis zu einem gewiſſen Grade huldigend, lebt er jetzt ſeit einer Reihe von Jahren ganz einſam und zurückgezogen und ſtudirt faſt ausſchließlich Sebaſtian Bach. Jeder Abend ſieht ihn in einem kleinen Zimmer bei Erard, wo er auf einem Pedal-Flügel ſich die großen Orgelwerke des alten Helden eigen zu machen ſucht — hoffentlich wird er mit den erlangten Reſultaten bald vor's Publikum treten.

Der Violinist Morin, der Violoncellist Chevillard und zwei andere tüchtige Geiger haben mit jugendlichem Enthusiasmus ein Jahr auf das Einstudiren der sechs letzten Streich-Quartette von Beethoven gewandt und führen diese merkwürdigen Werke nun schon den zweiten Winter in einer Reihe von Morgen-Concerten vor einem beinahe leidenschaftlich sich dafür interessirenden Publikum in ungemeiner Vollendung auf. Da es hier wie überall weniger die reichen Leute als die unvermögenden sind, welche sich ernsten Kunstbestrebungen vorzugsweise hingeben, so haben die fleißigen jungen Künstler vorerst wenigstens auf keine großen Geldernten zu hoffen. Sie sind aber glücklich in dem Gedanken, etwas für die Verbreitung der ihnen so theuer gewordenen Werke zu thun. „Wir sind sehr zufrieden," sagte mir Chevillard neulich, „wir haben unsere Kosten gemacht." Nichts mehr? fragte ich. „Es kommen vielleicht noch dreißig Sous auf den Mann," sagte er lachend.

Bei allen diesen Unternehmungen und Bestrebungen, den würdigsten, die sich denken lassen, sind, wie natürlich, keine Deutschen betheiligt. Es ist ihnen daraus kein Vorwurf zu machen — chacun chez soi —, und es ist im Vaterlande genug zu thun. Aber warum ungerecht sein?

Was nun die Einzelleistungen einheimischer und fremder Virtuosen betrifft, so ist das ein Capitel, dessen Auseinandersetzung mich zu weit führen würde. Auch kenne ich viele der hiesigen ausübenden Künstler zu wenig, um sie zu beurtheilen. Sie müssen viel in den Salons musiciren, und da ist überhaupt nirgends viel für die Würde der Kunst zu thun. Damen, die mehr gesehen sein als zuhören wollen, Männer, die langweiligen (oder auch zuweilen kurzweiligen) gesellschaftlichen Verpflichtungen nachkommen müssen, sind wenig geeignet, poetische oder tiefere Musik aufzufassen, und ich finde, daß man in dieser Welt zuweilen mehr fehlt, wenn man das Beste vorbringt, als wenn man mit ein paar heiteren oder brillanten Sätzen den Leuten über die Langeweile weg hilft. Aber daß es unter den mir näher bekannten französischen Pianisten, Violinisten, Lehrern und Lehrerinnen ꝛc. viele giebt, die das gediegenste Streben haben, darf ich auszusprechen nicht unterlassen. Stamaty, Marmontel, Bailler's Sohn, seine treffliche Tochter und ihr Gatte Sauzay, Cuvillon, Lacombe (zugleich ein talentvoller Componist), Mad. Farrenc, die sogar auf dem Gebiete der Sinfonie Erfreuliches geleistet, und so manche Andere thun durch Lehre und Vortrag sehr viel für Verbreitung eines geläuterten Geschmacks und für

Kenntniß und Ausführung echter guter Muſik. Daß in Paris hierin auch ein bedeutender Fortſchritt Statt hat, wird jeder zugeſtehen, der ſich das muſikaliſche Treiben ein wenig näher anſieht.

Im Allgemeinen glaube ich, daß den franzöſiſchen ausübenden Künſtlern trotz allem dem unſere deutſche Inſtrumental-Muſik nie ſo in Fleiſch und Blut übergehen wird, wie es bei uns Deutſchen wenigſtens oft genug der Fall. Es iſt eben unſere Muſik. Wenn ich nun mit Freude hinzuſetze, daß eine junge Künſtlerin, wie Fräulein Clauß, welche mit derſelben Virtuoſität eine Fantaſie von Liszt und eine Sonate von Beethoven ſpielt, unter den franzöſiſchen Pianiſtinnen nicht zu finden iſt, daß die jetzt auftretende Fräulein Kaſtner ebenfalls ein höchſt gediegenes und brillantes Talent bekundet, ſo ſind dieſe Erſcheinungen, ſo ſchön ſie ſind, doch nicht hinreichend, um den Ausſpruch zu rechtfertigen, welcher dieſen Brief veranlaßt — um ſo weniger, als ſo manche andere deutſche Virtuoſen, die ich nicht nennen mag, an gemeiner Effecthaſcherei, an unerſprießlichſter, unmuſikaliſcher Compoſition und Ausführung das Höchſte erreichen, was nach dieſer Seite hin geleiſtet werden kann.

Seien wir ſtolz und froh darüber, daß die großen deutſchen Männer, welche ſeit einem Jahrhundert der

Tonkunst einen so hohen Rang unter den edelsten menschlichen Bestrebungen erobert, hier wie in England immer mehr gekannt, geliebt und bewundert werden. Aber erkennen wir es auch an, daß Nationen, deren Selbstgefühl sprüchwörtlich geworden, eine Ehre darin suchen, deutschen Werken Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — und überheben wir uns nicht in einer Weise, die der sogenannten deutschen Bescheidenheit besonders schlecht ansteht, da, wo es uns nicht zukommt. Jedem das Seine!

Paris, 26. Febr. 1853.

Zwischenacts-Musik.

Wenn ein Musiker in einer halbwegs bedeutenden Stadt einen Abendspaziergang macht und kommt nicht trostlos nach Hause, so giebt er einen Beweis von seiner robusten Natur. Innerhalb einer Stunde ist er sechs Leierkasten begegnet, welche faulen Vagabunden einen Vorwand zum Betteln geben — er ist an drei Kaffeegärten vorübergekommen, aus welchem ihm die dramatischen Meisterwerke der Gegenwart und der Zukunft, von Gläser- und Messerklang begleitet, entgegen schallten — auf dem Hauptplatze hört er schon von Weitem die große Trommel und das Piccolo; es ist nicht das Lied des Marcel, es ist das Gebet der Kunstreiter-Bude — er biegt in eine stille Nebenstraße ein, da hört er die Töne eines Pianoforte hervorklingen aus den offenen Fenstern eines schönen Hauses — er horcht — die langsam und träge dahinschleichende Melodie scheint ihm bekannt — er erkennt sie endlich, es ist ein Scherzo von Beethoven. Vor all dieser

wilden und zahmen Jagd von Tönen weiß unſer Muſikant nicht mehr, wo er ſich hin flüchten ſoll — da gewahrt er den Theaterzettel — ein paar beſcheidene Luſtſpiele ſind angezeigt. In den luftigen ſtillen Räumen des Muſentempels will der Muſenjünger etwas Ruhe ſuchen vor all dem Getöne, welches ſo wenig harmonirt mit den Klängen, die in ſeiner Seele leben — er hat freies Entrée und tritt ein — einige Bekannte eilen heraus, es iſt gerade Zwiſchenact. Der Muſiker ſetzt ſich, ſchlürft etwas Ruhe und Kühlung ein — aber, ach! es währt nicht lange, und im Orcheſter beginnt ein von elf und einem halben Mann ausgeführter Menuet von Haydn. Er iſt zu Ende geſpielt — aber das Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges ertönt noch nicht, und er beginnt von Neuem — und dann zum dritten Male. Einigen jungen Liberalen im Parterre wird das aber langweilig, und ſie fangen an, den Tact dazu in übermäßig vernehmlicher Weiſe zu treten — das wirkt — die Schelle des Regiſſeurs erklingt, und auf einem Septimen-Accord wird plötzlich Menuet abgebrochen. Armer Haydn! wie viele deiner ſchönſten Werke hat man auf dieſe Weiſe zu Schanden geſpielt!

Niemand, der einige Neigung und Achtung vor der Tonkunſt hat, wird nicht unzählige Male verdrießlich

geworden sein über die Art und Weise, wie sie in den Zwischenacten der Schau- und Lustspiele angewandt wird. Ist sie schlecht, so thut es einem weh für die Musiker — ist sie gut, so ärgert man sich über das Benehmen des Publikums dabei. Und eigentlich sind weder Musiker noch Publikum zu tadeln, die Einrichtung ist es, welche Tadel verdient.

Es giebt gewisse ideale Anforderungen, welche man mit großer Bequemlichkeit, am Schreibtische sitzend, an Künstler und Publikum stellt und mit welchen man in der Wirklichkeit stets auf ein Hinderniß stößt, das sich schon bei manchen Gelegenheiten als ziemlich unüberwindlich gezeigt hat — es ist die Natur des Menschen. So ist z. B. die Theorie der Zwischenacts-Musik in wenigen Worten die: eine sinnige Auswahl charakteristischer Tonstücke soll die einzelnen Acte eines Drama's (im weitesten Sinne des Wortes) mit einander verbinden und auf diese Weise die Zuhörer stets in der vom Dichter gewünschten Stimmung erhalten. Um hierzu zu gelangen, müßten also nicht allein passende, sondern auch ausreichend lange Tonstücke in nicht geringer Anzahl gut ausgeführt und von den sämmtlichen Anwesenden aufmerksam angehört werden. Dazu wird es aber niemals kommen. Fangen wir bei den zu wählenden Musikstücken an, und zwar bei

der materiellſten Seite derſelben, bei ihrer Länge. Denn wenn man wirklich während der ganzen Theaterzeit aus dem nüchternen Leben der Realität herausgehen ſoll, ſo darf in den dazu angewandten Mitteln keine Unterbrechung Statt finden — die Gefahr eines ſchnellen Herunterplumpſens liegt gar zu nahe. Alſo — wie lange dauert ein Zwiſchenact?

Ein Zwiſchenact dauert ſo lange als nöthig, damit bei kürzeren Stücken der Theater-Abend nicht zu kurz, bei längeren nicht zu lang werde.

Er dauert in manchen Städten im Sommer länger, als im Winter, und in anderen umgekehrt — je nach der Lage des Theaters und den Nachteſſens- und Spaziergangs-Gewohnheiten der Einwohner. Ferner richtet ſich ſeine Dauer weſentlich nach der größeren oder geringeren Zeit, welche das Aufſtellen der Decorationen in Anſpruch nimmt.

Der weſentlichſte Grund aber für die Verlängerung oder Verkürzung des Zwiſchenactes liegt in den Toilette-Veränderungen der Schauſpieler und vollends der Schauſpielerinnen. Dieſes Feld iſt incommenſurabel. Reichthum und Armuth, Coquetterie und Einfachheit, Raſchheit und Phlegma, Dicke und Dünne der Künſtler und der Künſtlerinnen, und was nicht noch alles! kommt dabei in Betracht. Der erklärte Liebling des

Publikums nimmt für ſeine Haare allein ſo viele Zeit in Anſpruch, als dem beſcheidenen Anfänger („gäbe es anders dergleichen") für eine ganze Metamorphoſe gelaſſen wird. Eine gaſtirende Berühmtheit empfängt Beſuche von Journaliſten, hält ein petit lever für die Anbeter, unterhält ſich mit dem Herrn Intendanten vom Wetter und von Wahl der nächſten Rolle und lächelt dabei über die Ungeduld des ſchwitzenden Parterre, welches den zum ſechſten Mal begonnenen Walzer auszischt, um ſeiner übeln Laune Luft zu machen.

Wie lange dauert alſo ein Zwiſchenact? Das wiſſen die Götter! „So lange, bis der Vorhang wieder aufgezogen wird", würde Don Juan dem Polizeidiener antworten. Daß die Wahl der Zwiſchenacts-Muſiken durch dieſe Unſicherheit nicht erleichtert wird, liegt auf der Hand. Die meiſten Leute wiſſen gar nicht, wie ſchnell Muſik vorübergeht, wenn ſie auch noch ſo langweilig. Ein Tonſtück, welches zehn Minuten dauert, gehört ſchon zu den größten — ein Componiſt, welcher jeden Tag ſo viel componirte, als zur Ausfüllung von zwei Minuten gehört, würde an Fruchtbarkeit alle Componiſten übertreffen, die je da geweſen. Man berechne nun, welch eine Maſſe von Muſik dazu gehören würde, alle Zwiſchenacte ohne Wiederholungen vollſtändig auszufüllen.

Gehen wir nun von der Quantität zur Qualität über. Wenn die Musik in den Zwischenacten wirklich harmenisch und charakteristisch verbinden soll, so ist das durch bloßes Aneinanderreihen noch so geistreich gewählter Compositionen kaum zu erreichen möglich. Der eine Act schließt mit einem Volks-Aufstande, und der folgende beginnt mit einer Liebe-Scene — oder der Vorhang fällt auf eine Geister-Erscheinung und hebt sich über einem Trinkgelage — wird es da hinreichen, mit einem Allegro feroce oder einem Adagio patetico anzuheben und darauf ein schmachtendes Notturno oder eine wüthende Polka folgen zu lassen? Nein, unvermerkt, durch die feinsten Uebergänge, müßte da die Musik vermitteln — bedeutende Componisten müßten ihre beste Kraft solchen schwierigen Arbeiten zuwenden. Wenn aber die Rolle des Vermittlers in der diplomatischen Welt zu Glanz und Ehren führt, in der musikalischen Welt werden sich Leute von Talent dafür bedanken, sie ist in jeder Hinsicht zu ungenügend, zu untergeordnet. Aber wir wollen annehmen, die Länge der Zwischenacte sei aufs genaueste festgestellt — die vortrefflichsten Componisten hätten dafür das Schönste componirt. Das muß aber gut aufgeführt werden, wenn es wirken soll — ein volles Orchester müßte mit Sorgfalt und Liebe diese Tonstücke einstu-

diren und zu Gehör bringen. Haſt Du, geehrter Leſer, und Du, liebenswürdigſte Leſerin, je daran gedacht, was es heißt, Mitglied eines Theater-Orcheſters zu ſein?

Man erzählt, daß Conditoren und Paſtetenbäcker ihren Ladengehülfen in der erſten Zeit erlauben, ſo viel zu naſchen, als ſie irgend Luſt haben. Nach wenigen Tagen (die pfiffigen Principale wiſſen das im Voraus) widerſteht ihnen der ganze Plunder, und ſie bieten den leckermäuligen Käufern die feinſten Biſſen mit ſo uneigennütziger, neidloſer Grazie an, als ſeien es verzuckerte Kieſelſteine. Eben ſo neidlos, aber, ach! nicht eben ſo beſchwerdelos, bietet der Orcheſter-Muſiker dem Publikum die ausgeſuchteſten muſikaliſchen Delicateſſen — denn während der Zuhörer genießt, verdirbt ſich der Ausübende den Magen.

Es giebt wenig Berufsthätigkeiten, welche mühſeliger, abſpannender und dabei ſchlechter honorirt ſind, als die der Theater-Orcheſter-Mitglieder, und je tüchtiger der Mann, je echter der Künſtler, um ſo ſaurer wird ihm oft ſeine Arbeit. Er muß die ſchlechteſten oder wenigſtens ſeichteſten Werke hundert Mal ſpielen — und die beſten von ſchlechten Sängern verhunzen hören. Eine berühmte Prima-Donna iſt angekommen — ſie giebt die Norma. Alle Welt ſtürzt ins Theater —

man zahlt doppelte Eintrittspreiſe, applaudirt, ſchwärmt, ſchreit, Kränze fliegen auf die Bühne, und Herzen fliegen noch weiter. Die armen Muſiker aber, ſie hatten an demſelben Morgen eine Probe von vier Stunden, und welch eine Probe! Bei Kälte und Luftzug mußte man zuerſt die Himmliſche eine Stunde lang erwarten — endlich erſcheint, beginnt ſie. „Meine Herren, die erſte Arie bitte ich mir einen halben Ton höher aus. — Bitte, meine Herren, halten Sie dieſe Fermate ſehr lange, ich mache einen Triller auf dem hohen C. — Hier, meine Herren, ſchneide ich vierzehn und einen halben Tact, die Stelle liegt mir zu tief. — Dieſes Allegro bitte ich mir ſehr langſam aus. — Und dieſes Andante etwas ſchnell, es fatiguirt mich. — Und dieſe Forteſtelle ganz piano. — Und dieſe Pianoſtelle ſehr ſtark.“ — Und hier wird geſprungen und dort retardirt — und jetzt eine Pauſe gemacht, denn die Donna nimmt eine Taſſe Bouillon — und es wird 1 Uhr, und man wird müde und hungrig, und verdrießlich. Der Muſiker iſt auch ein Menſch, ſo zu ſagen, und wenn er ſogar durſtig wird, ſo iſt es ihm nicht zu verübeln. Abends aber ſoll das Orcheſter mit Begeiſterung ſpielen, es ſoll ſich würdig zeigen, eine ſo große Künſtlerin zu begleiten, und was dergleichen. Dieſe aber erhält den einen Abend mehr

(mit Recht, wenn ſie es einbringt), als das ganze Jahresgehalt des Muſikers beträgt, der nicht allein im Schweiße ſeines Angeſichtes, ſondern, was noch viel ſchlimmer iſt, oft in der Eiseskälte ſeiner Füße ſein Stück Brod verdient. Und man ſchilt ihn einen Profeſſioniſten, wenn er zuweilen ſich gelangweilt zeigt, wenn das Uebermaß abſpannender Proben, ſchlechter Aufführungen, ihn abgeſtumpft, ihm die Freude an der Ausübung einer Kunſt verdirbt, welche er von Hauſe aus liebt. Man hat aber keine Vorſtellung davon, was es heißt, als Muſiker im Dienſte eines Theaters zu ſtehen.

Kann man nun die Mitglieder eines Orcheſters nur ſchlecht honoriren, kann man ihnen ein Uebermaß unkünſtleriſcher, geiſttödtender Arbeit nicht erſparen, ſo müßte man ihnen wenigſtens dergleichen nicht zumuthen da, wo es nicht nöthig, nämlich beim geſprochenen Drama. Bis zu einem gewiſſen Grade hat man dies denn auch zu thun geſucht. Man verlangt zu den Zwiſchenact-Muſiken nur einen Theil des Orcheſters und nimmt es nicht ſo genau, wenn auch dieſer Theil nicht immer der beſſere, wenn er auch, als Theil, nicht immer ſo vollſtändig iſt, wie er ſein ſollte. Daß bei dieſer Einrichtung, bei der natürlichen Unluſt, mit welcher die Muſiker an dieſe untergeordneten

Functionen gehen, die Ausführung der Zwischenacts-Musik oft sehr bedenklich wird, liegt in der Natur der Sache. Im Allgemeinen wird besser gespielt, als man unter allen diesen Umständen erwarten könnte.

Gesetzt aber, es existirten zu allen möglichen Lust-, Schau- und Trauerspielen die herrlichsten Zwischenacts-Musiken, und man führte sie an den brillantesten Hofbühnen und in den kleinsten Provinzial-Theatern auf vollendetste auf — würden sie ihren Zweck erreichen und das Publikum durch drei bis vier Stunden in poetischer Stimmung erhalten? Nein, und das ist der Hauptpunkt. Was den wenigsten ausgezeichneten Individuen kaum möglich, nämlich eine längere Zeit ohne Unterbrechung sich einer geistigen Thätigkeit hinzugeben, das sollte der krausen, bunten Menge möglich sein, welche das verehrungswürdige Publikum bildet?! Nie und nimmermehr.

So groß die sinnlich-geistigen Genüsse sein mögen, welche uns das Ohr zuführt, in der Poesie auf der Bühne, in der Tonkunst, wenn wir nicht mitwirkend, sondern nur zuhörend sie in uns aufnehmen, es gehört zu beiden eine gewisse Entäußerung des eigensten Wesens, fast eine gewisse Entsagung. Man will nicht allein durch fremde That fühlen, daß man lebt, man will es auch durch Selbsthandeln gewahr werden.

Bei dem, was uns durchs Auge zugeführt wird, iſt das anders. Man kann eine ſchöne Gegend, ein ſchönes Bild mit Entzücken betrachten, aber nichts hindert uns, das Auge von Zeit zu Zeit davon abzuwenden, mit Anderen dabei ſeine Gedanken und Gefühle auszutauſchen — im Gegentheil, es erhöht dies unſere Freude. Wenn wir aber hören ſollen, ſo müſſen wir uns, wenn auch in einem höheren Sinne, paſſiv verhalten — wir müſſen unſere ganze volle Aufmerkſamkeit dem zu Hörenden zuwenden, dürfen mit unſeren Gedanken nicht abſchweifen, wenn wir uns ſelbſt, dürfen denſelben vollends keine Sprache verleihen, wenn wir nicht Andere ſtören wollen. Man braucht nur das beſte Publikum zu beobachten, um zu merken, wie ſchwer dies den Menſchen wird, abgeſehen von der Erfahrung, die Jedermann bei ſich ſelbſt machen kann. Leute, die eine halbe Stunde zuzuhören vermögen, ohne einmal zu ſprechen, ſind gewiß zu den ſeltenſten Ausnahmen zu zählen, und geiſtig lebendigen Menſchen wird das noch viel ſchwerer, als unbedeutenderen Naturen. Bei der Aufführung eines ſchönen Tonwerkes plaudern die Leute vorzugsweiſe, die den geringſten und die, welche den ſtärkſten Antheil daran nehmen, und den letzteren wird es oft noch ſchwerer, zu ſchweigen, als den erſteren. Auf dieſes Bedürfniß, die

Menſchen wieder zu ſich ſelbſt kommen zu laſſen, iſt auch überall Rückſicht genommen.

Der Prediger macht eine Pauſe, eine Sinfonie iſt in mehreren Sätzen geſchrieben, und ein größeres Bühnenſtück würde in mehrere Acte abgetheilt werden müſſen, wenn auch die Handlung und alles, was damit zuſammenhängt, es nicht aus anderen Gründen verlangte. Die Anwendung dieſer den Hörern gegebenen Pauſen wird nun freilich eine ſehr verſchiedene werden — die Einen wollen ſich durch Stehen vom Sitzen ausruhen, die Anderen fühlen ſich zu irgend einem „Stoffwechſel“ hingezogen. Während ganz junge Mädchen ſich das Liebesverhältniß im Luſtſpiel klar machen, ſuchen ihre Mütter Aufklärung über eines, welches in der gegenüberliegenden Loge ſeinen Sitz zu haben ſcheint. Dieſe discutiren den Zuſchnitt einer Scene, jene den einer Mantille, — man iſt nicht minder erfreut, ſich gegenſeitig zu ſehen, als vorher den Schauſpieler, ſich zu hören, als ſo eben den Sänger. Die Hauptſache iſt, man fühlt ſich frei und will dieſe Freiheit genießen.

Ganz recht, werden Manche ſagen, aber zu dieſer Freiheit und dieſem Genuſſe bildet die Muſik eine ſehr angenehme Zugabe. Giebt es doch Promenade-Concerte, wird ja über den Wirthstafeln ein Orcheſter

aufgestellt, und dabei schmeckt der Champagner nicht schlechter, und der kleine Spaziergang thut doppelt gut. Ja, es ist nur zu wahr, die Musik wird fortwährend schmählich mißbraucht. Mag sie das mit dem Höchsten und Schönsten, mit der Religion und der Liebe gemein haben, es bleibt nicht weniger traurig. Aber wenn sie sich auch hier und dort zum feilsten Sinnenkitzel, zur flachsten Unterhaltung hergeben muß, so bewahre man ihr wenigstens im eigenen Tempel ihre Würde — man trete sie nicht mit Füßen, wo man sie auf Händen tragen sollte. Und wenn nur allzu oft in der Oper selbst so schwer an ihr gesündigt wird, so behandle mindestens die Poesie ihre Schwester mit einiger Rücksicht und füge nicht zur traurigen Selbsterniedrigung den unnützen Sclavendienst hinzu.

Unnützer Sclavendienst, höre ich ausrufen, und Beethoven's Musik zu Egmont! Ich habe eigentlich schon hierauf geantwortet.

Gewiß, diese Musik gehört zum Schönsten, was der Meister geschrieben, und wenn man sich recht ärgern will, muß man sie im Theater hören. Bleibt dieser reinsten Tonpoesie wegen jemand im Saale, der Lust hat, ein Glas Punsch zu trinken oder ein Gefrorenes zu essen? Oder wird irgend eine Médisance deßhalb weniger ausgesprochen? Oder wird nur von

Zeiten der Regie eine andere Rücksicht darauf genommen, als die, den Zettel neben dem Namen Goethe's auch mit dem Beethoven's zu schmücken? Ich sage: Nein! Einige Dutzend im Saal zerstreute Enthusiasten wollen Ruhe herbeizischen und vergrößern nur den Scandal — und ein junger Componist, der auf den vacanten Platz der großen Trommel ins Orchester geschmuggelt werden ist, liest die Partitur nach und ruft wehmüthig aus: „Das ist das Weh des Schönen auf der Erde!"

Haben aber Mendelsohn's Musik zum Sommernachtstraum und die Meyerbeer's zum Struensee seines Bruders nicht volle Häuser gemacht? Es war eine Umkehrung der Sache — man ging ins Theater und hörte schöne Sinfonien-Sätze mit Zwischen-Acten von Shakespeare und Michael Beer. Der arme Mendelsohn hatte sich freilich die Aufführung des Sommernachtstraums als ein ununterbrochenes Ganzes gedacht — ein Sommernachtstraum! Gleich bei der ersten Aufführung des Werkes in Sanssouci machte man, trotz aller seiner Verkehrungen, eine lange Pause — die verbindende Musik schwieg, der Hof nahm Erfrischungen zu sich, und der übrige Theil des Gesellschafts-Publikums erfreute sich an diesem Anblick. Chassez le naturel, il revient au galop!

Ich weiß nur Einen Fall, in welchem es ohne Schwierigkeiten möglich sein würde, die Zwischenakte durch Musik genügend auszufüllen — im Théâtre français nämlich, in Paris bei den Darstellungen Racine'scher und Corneille'scher Tragödien mit der Rachel. Bei vielen Stücken, die verhältnißmäßig kurz sind, findet kein Decorations- und kein Costume-Wechsel Statt; nur drei bis vier Minuten dauert es von einem Act zum anderen, und während dieser Zeit bleibt die Bühne offen. Man kann daher nicht hinausgehen, und der Anblick der Scene hält auch das ganze Publikum in einer gewissen Spannung. Aber es wird nicht musicirt, weil — das Orchester stets geräumt wird, um es zu Zwischenakten zu verwenden.

Diese durch den Antrag des Publikums gewissermaßen gewaltsame Entfernung der Musiker aus der Musik kommt auch in Deutschland bei den Gastvorstellungen berühmter Bühnenkünstler vor. Emil Devrient hat hier und an vielen anderen Orten meistentheils ohne Walzer und Trauermärsche gespielt; Niemandem fällt es in einem solchen Falle ein, Verlangen nach Tönen kund zu geben. Und die Stimmung im Hause litt wahrlich nicht darunter. Man bringe nur das Publikum in die rechte Stimmung, und es

wird sie nach der geräuschvollsten Pause sowell wieder finden. Aber es kann gewiß nicht zur Verfeinerung des Geschmackes im Theater beitragen, wenn man die Menge daran gewöhnt, Musik zu hören, ohne zuzuhören, und auf diese Weise durch die Zwischenacte eine Annäherung der Bühne an die Kaffeegärten zu Stande bringt.

Die Musik in den Zwischenacten belästert nicht allein die schlechten Gewohnheiten des Publikums, sondern auch die der Schauspieler, die sich im Vertrauen auf die Ausgelassenheit der Zeit den behaglichsten Gewohnheiten hingeben. Es kommt hierbei wie bei vielem, was nichts taugt, nur darauf an, es mit Ernst und Energie zu beseitigen, und bald wird nicht mehr die Rede davon sein. Die arme Musik! sie diente als Begleitung zum Marschiren und Tanzen, zum Beten und Schwärmen, zum Essen und Trinken, muß sie auch dem allgemeinsten Geplauder zur Unterlage dienen? Eine englische Lady hat freilich einen berühmten Clavier-Virtuosen, der so eben ein brillantes Stück unter dem brillantesten Lärm der fashionablen Gesellschaft heruntergespielt, er möchte doch noch etwas zum Besten geben — es schwatze sich dabei so köstlich! Freilich übertönt die Musik manches, was nur Einer oder nur Eine hören soll, und was man doch

des Anstandes halber nicht gar zu leise sagen darf — aber sollte sich da kein anderer Rath finden? Lassen wir den Engländern jene Anschauungsweise — und wenn sie die Kunst besser bezahlen als wir, so lasst uns sie wenigstens besser ehren. Darum hinweg mit der Zwischenacts-Musik im verkleinerndsten Interesse der Tonkunst und der Tonkünstler und des Publikums ebenfalls, denn die kleine Ruhe, die es auf diese Weise jenen gönnt, werden sie ihm reichlich vergelten.

Etwas Anderes wäre es um eine Ouverture, welche zu Anfang eines bedeutenden Theater-Abends, vor einem dramatischen Meisterwerk zur Aufführung käme — dann aber vom vollen Orchester so vortrefflich wie möglich zu Gehör gebracht werden müsste. Tragenthüren werden nichtsdestoweniger dabei auf- und zugeklappt werden — Begrüssungen der mannichfachsten Art werden dabei Statt finden — und man wird im Allgemeinen mehr suchen, sich körperlich als geistig in die gehörige Verfassung zu bringen. Aber um Schiller oder Shakespeare eine würdige Huldigung zu bringen, kann die Musik sich schon etwas gefallen lassen — auch darf sie sicher sein, trotz alledem auf die noch künstlerisch unverletzten Nerven des Publikums einen gewissen Eindruck auszuüben. Ein Gleiches erzwinge

aber das Publikum der Muse der Tonkunst — es huldige ihr durch Aufgeben einer schlechten Gewohnheit, wenn es auch zu Anfang etwas darunter leidet, bedenke dabei, welch schwere Arbeit Polyhymnia und ihre Jünger das ganze Jahr über unverdrossen in seinem Dienste verrichten, und mache das Wort des Dichters zu Schanden, welches also heißt:

„Wer dem Publikum dient, ist ein armes Thier:
Er quält sich ab, Niemand bedankt sich dafür."

Köln, 20. August 1855.

Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege.

Methode der Musik von A. B. Marx.

Der Verfasser des vorliegenden Buches, welches kürzlich unter obigem Titel erschienen, gehört zu den geistreichsten Tonkünstlern unseres Jahrhunderts. Seine Compositions-Lehre war das erste Werk dieser Gattung, in welchem das, was die früheren Theoretiker in trockener, wenn auch verständiger, Weise aufstellten, zu lebensvoller Darstellung gelangte, in welchem der nüchterne, oft pedantische Ton, der in jenen herrschte, vertauscht wurde mit einer frischen poetischen Sprache, mit einem, ich möchte sagen: musikalischen Styl. Gewisse Theile der Compositions-Lehre, welche von seinen Vorgängern nur obenhin berührt werden konnten, hat Marx eben so logisch als eindringlich behandelt, und in dem Gang seiner Lehre hat er einen neuen Weg

eingeschlagen. Sein Lehrbuch erregte in der ganzen deutschen Tonkünstlerwelt ein ungemeines Interesse, es ist gegenwärtig mehr als irgend ein anderes verbreitet und hat den Ruf des Verfassers als Theoretiker fest gegründet. Das obengenannte Buch ist sein neuestes schriftstellerisches Produkt und muß die allgemeine Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in hohem Grade auf sich ziehen. Ich erlaube mir um so eher, Inhalt und Form desselben hier zu besprechen, als der verehrte Verfasser die „Unverträglichkeit von Schriftstellerschaft und Kunst aus Trägheit und Feigheit" herleitet und mit diesem Ausspruche denjenigen Musikern, welche halbwegs mit der Feder umzugehen wissen, so zu sagen die Pistole auf die Brust setzt.

Der Titel des Buches zeigt schon, wie Vieles und wie Verschiedenartiges darin geboten werden soll. Und wenn man nicht alles darin findet, was man erwartet, so findet man dafür unendlich vieles, was man nicht erwartet. Als ein echter, philosophisch durchgebildeter Deutscher beginnt der Verfasser nicht etwa bei der Musik des siebenzehnten oder des achtzehnten Jahrhunderts, um auf die des neunzehnten zu kommen — begnügt er sich nicht etwa mit einer Uebersicht der ganzen Geschichte der Musik — nein, er beginnt bei dem *Menschen* und *seinem Vermögen* — er zeigt

uns deſſen Natur, den Urſprung der Kunſt im Allgemeinen, „der Allkunſt“, und den der Tonkunſt im Beſonderen. Die Haupt-Erſcheinungen im Gebiete der letzteren in Vergangenheit und Gegenwart werden beſprochen, ſo wie diejenigen, welche als Kunſtwerke der Zukunft gelten wollen. Begriffe und Aufgabe der Muſikbildung und der Kunſtlehre, allgemeine und Muſik-Anlagen und ihre Entwicklung werden analyſirt, die verſchiedenen Bildungsziele aus einander gelegt und unter der Rubrik „Der Lehrer und ſein Werk“ die bisher gewonnenen Reſultate zum Schluſſe noch in gewiſſer Art zuſammengereiht. Man ſieht, welch ein ungeheures Feld der Verfaſſer zu bebauen unternommen. Iſt es ihm gelungen?

Ja und nein! Da ich ſchon von einem anzubauenden Felde geſprochen, ſo wird man mir vergönnen, in horti- und agriculturhaften Bildern fortzufahren. Schöne, ſchattengebende Eichen- und Buchenhaine finden wir neben köſtlich duftenden Blumenbeeten — Hopfen, Hafer, Raps ſtehen daneben ſchön aufgeſchoſſen — mitten darin erhebt ſich eine Ceder, eine Cypreſſe — manche Strecken liegen brach — mitten in allerlei Kohl ſteht eine Lilie — zwiſchen ſchönen Blumen hat ſich ein Schierling durchgearbeitet. Es ſoll hiermit nicht angedeutet werden, daß ein Durcheinander dem

Werke vorzuwerfen sei (wie wäre das bei einem Manne wie Marx möglich?); nur im Detail kommt Exetisches vor, wo es meiner Meinung nach nicht hingehört — aber in dem, was der Verfasser alles neben einander in diesem einen Bande aufgehäuft, hat er, glaube ich, die Grenze überschritten, die einem einheitlichen Buche gesteckt ist. Ich werde dies zu begründen suchen.

Eigentlich enthält das Buch zwei Bücher — ein Lehrbuch des Musik-Unterrichtes und eine philosophisch-kritische Abhandlung über das Wesen der Tonkunst und ihre hauptsächlichsten Erscheinungen. Gewiß ist es für den Musiklehrer (und an ihn wendet sich zuvörderst der Verfasser) von dem größten Interesse, die Ansichten desselben über Leben, Gegenwart und Zukunft der Musik kennen zu lernen — aber so tief eingreifend in die Lehre auch diese Gedanken und Anschauungen sind, sie können nicht wohl die Einleitung in dieselbe bilden. Sie gehören zu den vielen Dingen, auf welche der gebildete Lehrer sein Denken und Forschen wenden muß, aber nicht an die Spitze der Methodik einer Methode. Indeß würde auf dieses Ortsverhältniß vielleicht kein großer Werth zu legen sein, wenn es nicht ohne Zweifel den Autor veranlaßt hätte, sich in seinen Mittheilungen nach dieser Seite hin zu beschränken. Er sah sich genöthigt, von seinen allgemeinen

Ideen allzu ſchnell überzugeben auf die damit in Zuſammenhang zu bringenden Erſcheinungen — und wiederum dieſe theilweiſe ſchneller abzufertigen, als es dem Leſer lieb iſt. Faſt ſcheint es, als habe die Polemik, die ſeit einigen Jahren in der Muſikwelt eine ſo überwiegende Stelle einnimmt, den Verfaſſer dahin getrieben, auch einmal ſeine gewichtige Stimme abzugeben, und als habe Zeit und Raum ihm gemangelt, das in ſo erſchöpfender Weiſe zu thun, als man es wünſchen und hoffen durfte.

Kann man nun über die Angemeſſenheit der Stelle, die dieſer intereſſanten Abhandlung in dem Buche gegeben, verſchiedener Meinung ſein, ſo iſt wohl außer allem Zweifel, daß ſie dem darauf folgenden pädagogiſchen Theile in gewiſſer Hinſicht ſchadet. So viel Vortreffliches er enthält, er erſcheint kalt nach dem Vorhergehenden. Man wird einwenden: ein Lehrbuch ſei kein Roman, kein Theaterſtück — der Verfaſſer wende ſich hier wie dort an ernſte, denkende Leſer, an Künſtler, Kunſtverſtändige, denen es um Fortſchritt und Aufklärung, nicht um noch ſo geiſtreiche Unterhaltung zu thun ſei. Das iſt alles wahr und gut — aber die menſchliche Natur iſt nun einmal, wie ſie iſt. Das, was uns als ein Ganzes, wenn auch nur der äußeren Form nach, geboten wird, das wollen wir auch als ein

Ganzes in uns aufnehmen können. Wenn wir zu Schlegel'schen Literatur-Vorträgen greifen, ist es uns nicht darum zu thun, zu erfahren, wie unsere Kinder am leichtesten lesen lernen werden. Der bloße Anblick eines bestimmten Buches versetzt uns in eine gewisse geistige Stimmung, die wir mit Mißbehagen zerschnitten sehen, und so begeben wir uns auch mit einem gewissen Mißbehagen aus der ersten Hälfte des Marx'schen Werkes in die zweite.

Dieses Gefühl würde jedoch bald überwunden sein, wenn diese letztere Abtheilung nicht noch ebendrein an dem entgegengesetzten Fehler der ersteren litte. Während wir dort größere Entwicklung wünschten, ist sie hier in zu reichem Maße vorhanden. Ich möchte sagen, diese Lehre der Musiklehre sei mehr gesprochen als geschrieben — sie zeugt freilich von der ganz ungemeinen Beredtsamkeit des Verfassers. Wenn man aber auch in der mündlichen Lehre Gutes und Wahres nicht oft genug wiederholen kann, so ist das doch ein Anderes in der schriftlichen, gedruckten, in derjenigen, die man „Schwarz auf Weiß besitzt und getrost nach Hause trägt". Hier gilt es, scheint mir, möglichst kurz und präcis zu sein, sich, wenn man so sagen darf, in Fracturschrift auszudrücken, der Abfassung der zehn Gebote nachzustreben, nicht allein in Bezug auf die

Wahrhaftigkeit ihres Inhaltes, sondern auch auf die Vortrefflichkeit ihrer Redaction.

Aber nicht allein in Bezug auf die Aufstellung seiner Grundsätze hat sich der Verfasser einer, wenn auch noch so berechtigten Weitschweifigkeit hingegeben — er ist auch in den Beispielen auf ihre Anwendung viel zu weit gegangen. Von seiner bekannten Theorie musikalischer Pädagogik ist er herunterzusteigen zu praktischen Anweisungen, welche, so vortrefflich sie sein mögen, doch viel zu individueller Natur sind, um neben Principien Platz zu finden, welche den Anspruch machen müssen, ganz allgemein gültig zu sein. Die geistige Basis, auf welcher die Lehre ruhen soll, die Aufgabe des Lehrers, der Kunst, dem Schüler sich selbst gegenüber, die verschiedenen Richtungen, die zu berücksichtigen, die verschiedenartigen Anlagen, die zu befördern oder auch zu bekämpfen sind, das und so vieles Andere durfte man erwarten, hier erörtert zu finden, man findet es. Aber wie Notenschrift am besten gelehrt, wie Treffübungen gemacht werden sollen, wie man das Handgelenk und die Finger frei bekommt, und was dergleichen mehr, das durfte höchstens in den flüchtigsten Andeutungen erscheinen — denn es sind keine Principien-Fragen, es sind praktische Kunstgriffe, die durchaus abhängig bleiben von der besonderen Natur des

Schülers, von der Geschicklichkeit und Erfahrung des Lehrers. Oder aber sie gehören den speciellen sogenannten „Schulen“ an. Man mag nun dergleichen Werke hoch oder gering anschlagen — mit unterlaufen lassen kann man sie nicht.

In den ersten Capiteln, überschrieben: „Dieses Buch und sein Lebenskreis“, welche als eine Art von Vorrede gelten können, spricht sich der Verfasser dahin aus, daß er nur in einem beschränkten Sinne sein Buch als sein ausschließliches Werk ansehen könne und sich sehr wohl bewußt sei, was er seiner Zeit und ihren Stimmungen, seinen Fachgenossen und ihrem Wirken dabei verdanke. „Was wir alle, die Anderen und ich, im Laufe der Zeit und im Andrang des Kunstlebens erkannt und erfunden, sollte hier zusammenströmen wie Quellen und Bäche von den Höhen umher in einen ruhigen See.“ Von diesem elementarischen Ursprung, wie ihn der Autor darstellt, hat nun sein Buch zu viel an sich. Wir haben den See vor uns, aber es ist kein still umfriedeter. Von allen Seiten strömt und flutet es hernieder, und die verschiedenen Strömungen durchfluten, durchkreuzen, überstürzen sich. Aber am buntesten sprudelt es hervor aus den reichen Quellen im Innern des Verfassers, aus den romantischen Tropfsteingrotten seines Wissens und Denkens. Wenn

ich ihm eben vorgeworfen, daß er Manches zu weit ausführt, zu breit darlegt, so muß ich hier nachholen, daß er unendlich oft auch gewichtige, inhaltschwere Urtheile in Gestalt eines einzigen Beiwortes hinwirft, weit abliegende wissenschaftliche Citate verschwendet, in einer Parenthese Stoff zu den gewaltigsten Discussionen niederlegt. Etymologische Begründungen aus dem Sanskrit giebt er so beiläufig, daß man ihnen anmerkt, wie geläufig sie ihm geworden; daß die Dialoge Plato's nicht so sind, wie sie sein sollten, wird einmal so obenhin angedeutet, in kühner Wort-Construction Spohr wie zufällig als ein „Nichtswenigerals — Romantiker" bezeichnet. Die Ueberfülle dessen, was er zu sagen hat, drängt den Verfasser zu dergleichen Vergeudungen, so wie ihn anderntheils seine tiefen Ueberzeugungen zu jenen vermeintlich eindringlicheren Wiederholungen hinführen.

Man sieht nach allem Gesagten, worin wir (ich und, wie ich glauben darf, viele Andere mit mir) die wesentlichste Schwäche des vorliegenden Werkes erkennen. Sie liegt in seiner Form, die nicht fest genug gegossen, in seiner Ausarbeitung, die nicht hinreichend abgeklärt. Zehn Jahre zwar, sagt uns der Verfasser, habe er „seine Zeitigung abgewartet", also noch ein Jahr mehr, als der überstrenge Horaz zur Zeitigung eines poetischen

Kunſtwerkes für nöthig erachtete. Dieſer lange Zeitraum hat jedenfalls dazu beigetragen, den Reichthum der in dem Werke enthaltenen Schätze zu vergrößern, aber er iſt nicht hinreichend dazu benutzt worden, dieſelben zu condenſiren. Gold- und Silberbarren hat der glückliche Autor maſſenhaft aufgehäuft, aber er hätte uns wenigſtens einen Theil davon in fein geprägter Münze geben ſollen. Und eine erkleckliche Summe hätten wir ihm auch in Papiergeld abgenommen — ohne Furcht und Scheu — denn ſein Credit ſteht ſo feſt wie der eines Rothſchild.

Wäre er es nicht, dieſes Buch würde hinreichen ihn zu begründen, und ich freue mich, jetzt an der wohlthuendſten Stelle meiner Aufgabe angelangt zu ſein. Die Reſultate ernſteſter Studien, reichſter Erfahrung, unabläſſigen Forſchens werden uns dargereicht in ſchwunghafter, zuweilen etwas ſchwülſtiger, aber oft auch begeiſterter Sprache. Der Blick des Verfaſſers iſt ſtets nach dem Beſten, nach dem Edelſten gekehrt — in jugendlichem Feuer erglüht er für unſere ſchöne Kunſt, die er wo möglich über ihre höchſte Höhe emporgehoben ſehen möchte. Er hat tiefe Ueberzeugung, poetiſche Anſchauung, unermüdlichen Trieb nach dem Beſſeren, aufrichtige Liebe zur Sache. Er hält ſtets den idealen Standpunkt feſt, den einzigen, nach welchem

hinſteuernd im Leben und in der Kunſt ein Fortſchritt zu erringen iſt. Und ſo fördert er uns auf mannigfachſte Weiſe — belehrend und erwärmend — ſei es, daß er uns zu freudiger Uebereinſtimmung, ſei es, daß er uns zu thatfriſcher Oppoſition drängt. Kein deutſcher Muſiker verſäume, ſich mit dem, wenn auch etwas furchterregenden, Buche vertraut zu machen. Ein erſtes Durchleſen wird ihm hier und da etwas ſauer werden — aber hat er es einmal, mit dem Inhalt im Allgemeinen bekannt, auf ſeinem Tiſche liegen, ſo wird er es nicht aufſchlagen können, ohne Stoff zu finden für Geiſt und Gemüth, ohne Anlaß zum Denken und Prüfen, ohne erhöhte Luſt, ſich nach einer oder der anderen Seite neue Kenntniſſe, neue Anſchauungen zu erwerben. Es iſt ein Lehrbuch, anregend wie wenige.

Warum war es dem Verfaſſer, bei der hohen künſtleriſchen Sittlichkeit, die aus dem Buche ſpricht, nicht möglich, gewiſſe Schwachheiten ganz daraus zu entfernen, die uns gerade hier doppelt unangenehm berühren müſſen? Warum konnte er es nicht unterlaſſen, ſo oft — ſeiner Werke, — ſeiner Sammlungen Erwähnung zu thun? Warum kommt der Name ſeines Oratoriums, jenes Meiſe, ſo oft über ſeine Lippen, welches bis jetzt die allgemeine Anerkennung nicht

gefunden, die es verdienen mag? Dieſes Beſprechen eigener Arbeiten, welches heutigen Tages ſehr um ſich zu greifen ſcheint, hat ſchon das Mißliche, daß man ſich nicht mit der vollen Hingebung leben kann, mit welcher man es thun möchte, und daher immer bis zu einem gewiſſen Grade unaufrichtig zu ſein gezwungen wird.

Nicht genug hervorzuheben iſt die Kraft und Würde, mit welcher der Verfaſſer ſeine Anforderungen an die Lehrer der Tonkunſt ſtellt. Möchte doch recht Vieles von dem, was er über den Ernſt der Lehre ſagt, Wurzel ſchlagen! Denn hier noch mehr als in der ſeichten Aeußerlichkeit ſo mancher Virtuoſen und Componiſten iſt der Grund zu ſuchen von der vielfachen Verflachung unſeres muſikaliſchen Treibens. Einestheils wird der Unterricht in der Muſik von Hunderten als ein letztes Exiſtenzmittel ergriffen, welchen es an allem dazu nöthigen Wiſſen und Können mangelt — da ſie es aber mit Leuten zu thun haben, die wo möglich noch weniger davon verſtehen, ſo gelingt es ihnen, ihr unredliches Gewerbe fortzutreiben ohne Einſpruch, ohne Hinderniſſe*). Anderntheils mangelt es auch ſo manchen

*) Der Herr Regierungs-Präſident in hieſiger Stadt hat in dieſer Beziehung eine vortreffliche, nachahmungswerthe Maßregel ergriffen, indem er verordnet, daß Niemand ſich als Muſik-

besseren Lehrern an Ernst und Festigkeit, gegenüber den frivolen Ansprüchen derjenigen, denen es in der Musik nur um eine zeittödtende, möglichst leichte Unterhaltung zu thun ist — sie sind feige und beherzigen es nicht, daß auch in der Kunst das alte Wort „Ehrlich währt am längsten“ seine ewige Wahrheit bekundet. Mit feurigster Zunge hält ihnen Marx die Hoheit und die Pflicht ihres Berufes vor, und wenn es mit derzleichen Forderungen auch zu gehen pflegt, wie mit dem vornehmsten christlichen Gebote der Nächstenliebe, so ist doch die Hoffnung nicht aufzugeben warmer Anregung hier, stärkerer Bekräftigung dort, des Fortschrittes überall.

Der Titel des Buches „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ wird viele zum Lesen desselben heranziehen, denen „ihre Pflege“ weit abliegt. Bleibt diesen sogenannten Laien ein Theil des Werkes hierdurch ungenießbar, so werden sie doch in dem, was ihnen zugänglich, überaus viel Geistreiches, Wissenswerthes finden und reiche Anschauungen daraus entnehmen können. Trotzdem muß ich darauf zurückkommen, daß gar manche der hier aufgestellten Ansichten eine viel größere Entwickelung verlangt hätten, so wie auch eine

lehrer niederlassen könne, ohne eine Prüfung vor dem Lehrer-Collegium der Rheinischen Musikschule zu bestehen.

größere Vollständigkeit der Würdigung der bedeutendsten musikalischen Erscheinungen der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts" hier an der Stelle gewesen wäre. Wenn z. B. der Verfasser sagt: „Das Mittelalter mit seinen Vattre, Palestrina, Allegri bis hinein über Alessandro Scarlatti in die altitalische Oper hat im Ganzen nur formell gestalten können", und nach wenigen Zeilen auf Händel und Bach zu sprechen kommt, so fertigt er eine Zeit, die nichts weniger als Mittelalter (Ende des sechszehnten bis Anfang des achtzehnten Jahrhunderts), doch gar zu kurz ab und begeht eine Ungerechtigkeit an den bedeutenden Männern, welche ihren größeren Nachfolgern den Weg gebahnt haben. Gerade daß diese Entwickelungszeiten verhältnißmäßig so wenig gekannt sind, müßte ein Grund gewesen sein, sie näher zu beleuchten, wenn auch keine Geschichte der Musik gegeben werden sollte. Eben so vermißt man ungern die Ansichten des Verfassers über manche einflußreiche Notabilitäten der jüngsten Zeit und der Gegenwart. Chopin, Schubert und Schumann werden kaum oder doch nur ganz zufällig genannt. In einem Buche aber, wo gerade des Pianoforte-Spiels so viel Erwähnung gethan wird, wo Liszt die ihm gebührende Stelle so oft angewiesen bekommt, mußte auch dem erfindungsreichen genialen

Polen sein Recht werden — in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts durfte das, was ein Schubert für die deutsche Vokal-Musik gethan, durfte der Einfluß, den ein Schumann auf einen so großen Kreis strebsamer Componisten gewonnen, nicht unerwähnt bleiben.

Die unbegrenzte Liebe und Verehrung, mit welcher der Verfasser an einigen unserer Heroen hängt, ist ein schöner Zug an ihm, wenn sie ihn auch hier und da zu einer kleinen Exageration, zu einem Sagen oder Verschweigen führt, die vielleicht jenseits der strengsten Gerechtigkeit liegen. So heißt es von Seb. Bach: „Niemand aber hat es vor- und nachher in tiefer und getreuester Auffassung des Charakteristischen ihm gleich gethan. In den Recitativen seiner Matthäischen Passion ist schlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der schärfsten, charaktervollsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt", und von Händel: „Erst er giebt festere Charakterbilder — und doch schwankt er oft genug zurück in das Unbestimmtere, in den bloß musikalisch-krystallischen Formalismus u. s. w." Letzteres ist gewiß wahr, aber auch Bach hat eine große Anzahl Arien geschrieben, welchen charakteristischer Ausdruck in sehr geringem Maße innewohnt, und in der Form der allermeisten hat er

sich von dem äußeren (italienischen) Zuschnitt seiner Zeit nicht loszumachen gewußt. Daß aber die Recitative der Matthäischen Passion in ihrem erzählenden Theile so enorm über den Recitativen viel geringerer Werke ständen, ist gewiß nicht im Einzelnen nachweisbar.

Einem einzigen Tonkünstler gegenüber, und zwar einem uns sehr theuren, will es mich fast bedünken, als ob Marx die Unbefangenheit im Urtheile verlöre, die ihn sonst auszeichnet — es ist Felix Mendelssohn. Vielleicht ist während der Zeit, in welcher des großen Künstlers wunderbare Gaben so vielfachen Einfluß ausübten, die Größe seines Genies überschätzt worden, aber zweierlei steht fest: erstens, daß nicht leicht ein Künstler den ihm verliehenen Stoff besser verwandte, als Mendelssohn, und zweitens, daß er der Würde der Kunst nie zu nahe trat. Nicht allein durch seine trefflichen Compositionen hat er auf's bedeutsamste gewirkt, er hat auch mehr als irgend ein neuerer Künstler zum Verständniß der großen Meister beigetragen, wie z. B. auch jene großartige Bach'sche Passionsmusik aus hundertjähriger Ruhe durch ihn wieder, vielleicht zum ersten Male eine Vielen zugängliche Belebung erhielt. Er mag sich in Manchem geirrt haben, aber er war ein echter und ein wahrer Künstler. Wenn die fein

ausgeprägten Formen, in die er seine Ideen zu kleiden wußte, von Anderen benutzt worden sind, um sie mit leerem Zeug zu füllen, so ist das nicht seine Schuld — auch Mozart'sche Factur wurde auf nichtssagende Weise nachgemacht, und Beethovens Humor wurde Veranlassung zu viel musikalischer Narrheit. Trotzdem nun Marx an mehr als an Einer Stelle den Werken und den Talenten Mendelssohn's Gerechtigkeit widerfahren läßt, so beurtheilt er ihn doch bei anderen Gelegenheiten in einer Weise, die geeignet ist, auf die Lauterkeit von Mendelssohn's künstlerischem Charakter einen Schatten zu werfen. Mendelssohn gab, was ihm (um mich eines Lieblingsausdruckes des Verfassers zu bedienen) „gegeben war" — er scheute keine Mühe und Arbeit, um es in möglichst vollendeter Form zu geben, um es bis in die kleinsten Einzelheiten zum Ausdruck zu bringen. Will man in seiner Religiosität mehr Sehnsucht als Glauben, in seiner Liebe mehr zarte Empfindung als Leidenschaft herausfinden — immerhin! so war er gebaut — er hat sich das nicht zugelegt — es war wahr in ihm, sonst hätte es auch nicht in so vielen Herzen einen Wiederklang finden können, und eine Empfindung, die wahr ist, kann man keine „courmacherische" nennen. Er hat für seine kürzeren lyrischen Stücke den treffenden Namen warum

„Salonnamen“?) „Lieder ohne Worte“ gefunden, welcher jedenfalls bezeichnender und geschmackvoller war, als die früheren „Eklogen, Divertissements und Bagatellen“. Was ist daran zu tadeln? Daß er schlecht nachgeäfft worden, war, ich wiederhole es, nicht seine Schuld. Bei noch mancher anderen Stelle könnte ich mit Marx hadern über die Härte, die seinen Urtheilen über den einst von ihm so geliebten Dahingegangenen beiwohnt, ich will aber nur noch dessen erwähnen, was er bei Gelegenheit der Antigone ausspricht. Jeder wird mit dem Verfasser darin einig sein, daß die Tragödie der Griechen auf unserer modernen Bühne nicht mehr heimisch werden kann, aber der Versuch, der mit der Antigone gemacht worden, bleibt trotzdem ein bedeutsamer und edler, himmelweit entfernt von so vielen anderen, die „zur Ausfüllung leerer Stunden und Herzen auf unseren abgetretenen Brettern“ gemacht werden. Daß dieser Versuch gemacht werden konnte, der uns wenigstens eine Ahnung gab von der göttlichen Hoheit der hellenischen Bühne, dazu hat Mendelssohn das Seinige redlich und in bester Ueberzeugung gethan. Er konnte die griechische Musik nicht wieder auferstehen heißen (sie würde uns schwerlich gemundet haben), aber er hat durch die, die er geschrieben, eine Vermittlung zwischen uns und der alten Tragödie zu schaffen gewußt,

ſie uns näher gerückt, uns auf den Wellen ſeiner Töne gleichſam zu ihr hinüber geſchifft. Wenn er nun an einigen Stellen der Declamation nicht ganz gerecht werden konnte, wenn es auch wahr ſein mag, daß dieſe Verſe und unſere Muſik nie eine dauerhafte Ehe zuſammen werden eingehen können, iſt das ein Grund, den edlen Componiſten einer „Herabwürdigung unſerer Kunſt“ zu zeihen, ſeinen Verſuch in Parallele zu ſetzen mit den Frivolitäten italieniſcher Componiſten? Gebe der Himmel, wir erlebten keine ſchlimmeren muſikaliſchen Sünden, und unſere großen Künſtler und Kritiker wären nie von unlauteren Abſichten erfüllt, als Mendelsſohn es war, da er die Chöre der Antigone ſetzte.

Und nun, nachdem ich Alles ausgeſchüttet, abgeſchüttelt habe, was ich auf dem Herzen hatte, noch ein aufrichtiges Dankeswort dem trefflichen Verfaſſer für das werthvolle Geſchenk, das er uns gemacht. Möge er den Lohn davontragen, der allein ihn für ſeine Arbeit entſchädigen kann, den: die volle Saat, die er geſäet, fröhlich blühen und gedeihen zu ſehen.

Darf ich für eine gewiß baldigſt zu erſcheinende zweite Auflage noch einen beſcheidenen Wunſch hinzufügen? Er geht nach einigen Schock kleiner, zierlicher Kommas, mit denen der Verfaſſer in gewiſſen Fällen

gar zu ökonomisch umgeht. In einem Buche ich bediene mich hier der Interpunktions-Abwesenheit des Verfassers in welchem so viel Stoff zum Denken verneuen Forschen gegeben ist so Manches überleisen abgewogen aufgefaßt sein will ist nichts zu verschmähen was zu leichterem Verständniß schneller Uebersicht dienen kann.

Köln, März 1855.

Ferdinand Hiller.

Zur Mozartfeier.

Die Mozart-Feier ist vorüber gerauscht — Tausende haben sich an den beglückenden Tönen des Meisters erquickt, des Meisters, dessen Schöpfungen so Vielen ein wesentlicher, unveräußerlicher Theil ihrer geistigen Existenz geworden sind. Mozart gehört zu den wenigen seltenen Künstlern, deren Name der Weltgeschichte angehört, sofern sie nicht blos eine Schlachten-, sondern auch eine Culturgeschichte sein will. Seine Größe, seine Bedeutung steht fest für alle Zeiten, und wir ehren nur uns, indem wir ihn ehren. Man hat bei Gelegenheit der hundertjährigen Wiederkehr von Mozart's Geburtstag eine musikalisch-philanthropische Association ins Leben gerufen und sie mit seinem Namen geschmückt — möge dieselbe blühen und gedeihen! Man hat in Frankfurt daran erinnert, wie manches Gute schon durch die dortige Mozart-Stiftung

geſchehen — möge ſie ſo dauernd wirken, wie Mozart's Werke! In Wien hat man verſucht, das Grab des theuren Wolfgang Amade wieder aufzufinden — vielleicht iſt es gelungen —, im Grunde liegt daran ſo viel nicht. An Eines hat man bei dieſer Gelegenheit nicht gedacht — daran nämlich, daß Mozart's Manuſcripte in ihrer möglichſten Vollſtändigkeit der Zukunft nicht gewahrt ſind. Geſchieht aber nichts dafür, ſo wird man in hundert Jahren von der unkünſtleriſchen Geſinnung unſerer Generation eben ſo ſprechen, wie wir es jetzt, vielleicht mit Uebertreibung, von der thun, welche Mozart's Grab mit einem Denkſtein zu bezeichnen unterließ.

Es iſt bekannt, daß beinahe die ſämmtlichen Compoſitionen Mozart's in der Original-Handſchrift ſich in den Händen der Herren André in Frankfurt am Main befinden. Seine früheſten und ſeine ſpäteſten Werke, Gedrucktes und Ungedrucktes — ein unermeßlicher Schatz. Die wahrhaft kunſtliebenden Herren André ſind nicht allein ſtolz auf den Beſitz dieſer muſikaliſchen Heiligthümer, ſie haben auch im Intereſſe der Kunſt den beſten Gebrauch davon gemacht, einestheils durch Herausgabe vieler früher unbekannten Werke, anderentheils durch die Freundlichkeit, mit welcher ſie die Einſicht in dieſelben gewähren, wie ſie denn auch

Herrn Professor Jahn zu seinem vortrefflichen Werke über Mozart den vollständigsten Gebrauch derselben gestattet haben. Aber es leuchtet ein, daß die Vollständigkeit und Unveräußerlichkeit einer solchen Sammlung bei dem Wechsel, dem die bürgerlichen Verhältnisse unterworfen sind, nicht gesichert ist, so lange sie sich in den Händen von Privatpersonen, und seien es auch die ehrenwerthesten, befindet. Es kommt alles darauf an, die Manuscripte Mozart's an einen Ort zu bringen, an welchem sie eben so gesichert als möglich der Nachwelt aufbewahrt werden können — nur eine Staats-Bibliothek gewährt die Vereinigung dieser Vortheile: in die Räume einer solchen müßten daher diese Reliquien gelangen.

Aber in welche?

Die Preußen werden Berlin, die Sachsen Dresden, die Bayern München dazu vorschlagen — aber es giebt für Mozart's Manuscripte wirklich „nur eine Kaiserstadt, nur ein Wien". Mögen die Wiener noch so viel gesündigt haben an dem großen Manne, der Einfluß, den ihr Leben und Treiben, ihr musikalischer Sinn, die Gegend und die Lokalität auf den Meister ausgeübt, ist nicht abzuläugnen, wenn es auch die Aufgabe dieser Zeilen nicht sein kann, ihn nachzuweisen. Mozart gehört Wien, dem damaligen Wien wenig-

ferns, vorzugsweise an, wie Correggio der Stadt Parma — er hat dort gelebt, geliebt, gelitten, geschaffen — und wenn die Hülle seines Geistes nicht mehr dort aufzufinden ist, so möge man wenigstens die Hülle seiner Geistesprodukte, wenn ich so sagen darf, dort finden und in Verehrung und Liebe betrachten dürfen.

Aber nun kommt diejenige Frage, bei welcher die Gemüthlichkeit aufhört. Wer soll die Kosten tragen, welche die Anschaffung jener Schätze mit sich bringt?

Wer anders als der Enkel Joseph's des Zweiten, des herrlichen Kaisers, der Mozart liebte und ihn zu manchen seiner schönsten Schöpfungen anregte, wenn er ihm auch wenig Geld gab! Joseph dachte nicht daran und Mozart eben so wenig — es waren eben zwei Genies; doch den besten Beweis, wie viel dem Tonkünstler die Zuneigung seines Kaisers galt, liefert die Thatsache, daß er glänzende Anerbietungen von außen her abwies, um in seiner Nähe zu bleiben.

Man kann aber nicht verlangen, daß ein junger Monarch, in dessen Händen ein Theil der Geschicke Europa's ruht, an Original-Handschriften denke, und wären es auch die eines Mozart. Die Wichtigkeit der Erhaltung derselben muß ihm nahe gelegt werden, die Aufbewahrung derselben in der kaiserlichen Bibliothek muß ihm als der Wunsch der Tüchtigsten und

Gebildetsten der Nation erscheinen — dann wird er gewiß die paar Gulden, die sie kosten mögen, und wären es auch Tausende, leicht und gern dafür anweisen.

Von Hamburg nach Salzburg, von Berlin nach Wien, von Königsberg nach Köln mögen die Tonkünstler und Musikfreunde sich der Sache annehmen. Wenn in jeder Stadt, in jedem Städtchen, in welchem Mozart's Klänge beglückend gewirkt, Adressen verbreitet werden, welche jenen Wunsch aussprechen, wenn diese Adressen die Unterschriften aller derjenigen tragen, die Kunst lieben und treiben, so wird ein solch tausendstimmiger Chor die Ohren des mächtigen Monarchen erreichen und gewiß nicht verschlossen finden. Herr Vesque von Püttlingen (Hoven) in Wien, der zu gleicher Zeit ein hochstehender Beamter und trefflicher Musiker ist, wird jene Adressen ohne Zweifel gern an sich adressiren lassen, um ihnen, wenn sie beisammen sind, den richtigen Weg zu bahnen, und ein guter Erfolg kann und wird nicht ausbleiben.

Möchten musikalische und unmusikalische Blätter dieser Sache ihr Interesse zuwenden, sei es, daß sie mein Project für gut oder schlecht halten. Eines steht fest, der gegenwärtige Augenblick muß benutzt werden, wenn nicht diese Angelegenheit, wie so manche, die mit den materiellen Interessen nichts zu schaffen hat, dem

Strom der Zeit weggeschwemmt werden soll. In London zeigt man uns mit Stolz in der königlichen Bibliothek die Manuscripte Händel's, des deutschen Tonkünstlers, den England in so mancher Beziehung zum seinigen gemacht hat. — Beethoven's Handschriften sind in aller Welt zerstreut, von Haydn ist das Wenigste zu finden — Mozart's Manuscripte hat ein guter Stern bis jetzt erhalten — so mögen sie denn dem Volke, welches den großen Mann mit Stolz den seinen nennt, bis in die fernste Zukunft erhalten bleiben.

Köln, 1. Februar 1856.

Die Kammermuſik und das Publikum.

Man darf wohl behaupten, daß die vollendetſten Werke, welche in der Tonkunſt geſchaffen werden, dem Bereiche der ſogenannten Kammermuſik angehören. Von dem wohltemperirten Clavier des Johann Sebaſtian Bach bis zu Robert Schumann's Enſemblestücken — welche Schätze liegen vor uns aufgeſpeichert! Haydn's Streichquartette ſind eine ewige Fundgrube reinſten muſikaliſchen Goldes, und unmittelbarer und freier hat ſich der Genius Beethoven's nirgends ausgeſprochen, als in ſeinen Clavier-Sonaten. Und Mozart's ſchöne Gebilde! — und Franz Schubert's überflutende Rhapſodieen! Beiläufig bemerkt — denn die Kunſt iſt eine Sache der Menſchheit — es ſind ausſchließlich Deutſche, die hier das Größte geleiſtet haben — und es giebt vielleicht keinen anderen Zweig menſchlichen Könnens und Schaffens, in welchem unſere Nation ſo ganz ohne Nebenbuhlerin da ſtände, wie in dieſem.

Ach, es ist freilich ein bescheidener Zweig, und auf den Congressen, wo über die Schicksale der Völker zu Gericht gesessen wird, verleiht er keinen Zuwachs an Macht und Ansehen. Aber wer möchte ihn missen im Kranze deutscher Kunst?!

Phantasie und Gemüth, concreteste musikalische Erfindungsgabe, Fleiß und Wissen, Kraft der Concentration, Genie in Einem Worte, mußte unsern großen Meistern verliehen sein, um die Werke zu schaffen, welche, weit entfernt um den Beifall der großen Menge zu buhlen, doch noch lange die Befähigten entzücken und zur Bewunderung hinreißen werden, wenn manches helleuchtende Gestirn gänzlich vom Kunsthimmel verschwunden sein wird. An dem Gedanken, der ohne äußere Zuthat rein und schön hingestellt wird, nagt der Zahn der Zeit vergebens.

Aber es ist eine eigene Sache um den musikalischen Gedanken und um dessen Auffassung, in der Instrumental-Musik überhaupt, und in der in Rede stehenden insbesondere. Eine einfache, sinnlich reizende Melodie wird ihren Eindruck auf jedes halbhorchende Ohr nicht leicht verfehlen — und die relative Wahrheit des Ausdrucks bei einem Gesange, dem Worte unterliegen, macht sich auch leicht geltend. We aber nur von der Wahrheit, man möchte sagen: Aufrichtigkeit,

die Rede ſein kann, mit welcher der Componiſt ſich ſelbſt giebt oder ausſpricht, wo der mächtige, ſinnliche Reiz einfachſter rhythmiſcher Verhältniſſe, großer Maſſen, und ſogar der der verſchiedenen Klangfarben, wie dies noch in der Orcheſter-Muſik der Fall aufhört, wo man der reinen Muſik gegenüber ſteht, da gehört zu Genuß und Verſtändniß eine beſondere Art muſikaliſcher Bildung, die nicht ſo verbreitet iſt, als man gewöhnlich annimmt, und als es wünſchenswerth wäre, im Intereſſe des Publikums faſt noch mehr, als in dem der Kunſt und der Künſtler.

Das erſte und weſentlichſte Hemmniß zur Verbreitung jener Meiſterwerke liegt an jenem Grundübel der Muſik — an der Nothwendigkeit der Reproduktion des geſchaffenen Kunſtwerkes durch die Ausführung. Wäre es eben ſo leicht, Muſik leſen zu lernen, als Werke, die Sonaten von Beethoven hätten die Popularität der Gedichte Schiller's. Und, dem Anſcheine nach ſonderbar genug, diejenigen Werke, welche großer Mittel bedürfen, um ins Leben zu treten, ſie leiden darunter weniger, als das beſcheidene Streichquartett, als die ernſtere Clavier-Compoſition. Denn im Theater, in der Tonhalle verſammeln ſich Hunderte, — „die Maſſe wird durch die Maſſe bezwungen“ — und die Werke der Kunſt dienen der Speculation. Aber die

Kammermuſik verlangt Sammlung und Hingebung — je bedeutender ſie iſt, um ſo weniger iſt ſie aufdringlich — mit Ernſt und Liebe muß man an ſie herantreten, wenn man ihr näher kommen will, und ſchon dieſe Bedingungen würden allzu zahlreiche Verſammlungen von ihrem Genuſſe ausſchließen, wenn ſie nicht ſchon durch ihre geringe Klangſtärke (eine ihrer wohlthuendſten Eigenſchaften) große Räumlichkeiten vermeiden müßte.

Iſt aber nicht, wird man einwenden, die Kammermuſik die eigentliche Hausmuſik, und findet ſie nicht ihr ſchönſtes Aſyl im gebildeten Familienkreiſe? Giebt es ein anmuthigeres Bild, als jenes des Gatten, der, von den Mühen des Tages abgeſpannt, ſich zum lieblichen Töchterchen ſetzt und einer Sonate von Mozart lauſcht, vollends, wenn der älteſte Sohn ſie begleitet und Mama dabei einen Strumpf zu Ende ſtrickt! Und kommt es nicht oft genug vor, daß vier ernſte Männer, ſtatt zu einer Partie Whiſt, ſich zur Ausführung eines Streichquartettes vereinigen, wobei eine falſch geſpielte Paſſage viel weniger Aufregung hervorbringt, als dort eine falſch ausgeſpielte Karte? Gewiß, das alles iſt vortrefflich, und es wäre nur zu wünſchen, daß es öfter noch geſchähe, als es geſchehen mag. Nur muß man zugeſtehen, daß in den meiſten

dieser Fälle die Ausführung jener Meisterwerke nicht eine solche ist, wie sie es verdienen, ja, wie sie es erheischen. Und wenn es auch für die Ausführenden selbst der sicherste Weg ist, zum Verständnisse und Genusse zu gelangen, so möchte der unbefangene Zuhörer sich gar manches Mal eher davon abgeschreckt als angezogen fühlen. So viel sich gegen die Art und Weise, wie Musik gelehrt und gelernt wird, einwenden läßt (hiervon ein anderes Mal), es ist den Liebhabern nicht zuzumuthen, Aufgaben zu lösen, an welchen die Mehrzahl der Musiker scheitern. Man hat sich daran gewöhnt, mit großem Rühmen zu sprechen von dem Grade der Vollkommenheit musikalischer Ausführung in unseren Tagen — man spricht mit Klugheit von der Masse der Virtuosen, der Clavier-Virtuosen insbesondere, und geberdet sich, als ob von jedem Dutzend Clavierlehrer wenigstens einer ein Liszt wäre. Die Anzahl tüchtiger und fertiger Orchesterspieler hat sehr zugenommen, das ist wahr, und nie, seit dem Beginn der Weltgeschichte, sind Octaven auf dem Clavier mit solcher Kraft und Schnelligkeit gemacht worden, als in den letzten 25 Jahren. Aber wie viele Sätze von Bedeutung ermangeln noch eines Pianisten, eines einzigen, der eine Sonate von Beethoven zu spielen im Stande wäre, einer Ver-

einigung von vier Muſikern, die ein Streichquartett erträglich vorzutragen vermöchten! So lange nicht die in den kleinſten Orten lebenden Clavierlehrer ihren Schülern gute Muſik gut vorſpielen können, ſo lange iſt es mit der Verbreitung muſikaliſchen Executions-Talentes noch ſehr ſchlecht beſtellt.

Leider iſt indeß das Intereſſe an der Kammermuſik auch in denjenigen Städten noch ein beſchränktes, welche das Glück haben, ausgezeichnete Künſtler für den Vortrag derſelben zu beſitzen. Die Leute haben eine Art Scheu davor, und aus Angſt, ſich zu langweilen, verſuchen ſie es lieber gar nicht. Nun giebt es aber gar keine Mittel das Schöne zu erkennen, als es kennen zu lernen, keine Art das Verſtändniß deſſelben zu erlangen, als daſſelbe zu ſuchen. Man reist nach Italien, um Rafael's und Michel Angelo's zu ſehen und verſäumt es, in der nächſten Straße Werke zu hören, welche die Erzeugniſſe nicht minder großer Genien ſind. Freilich wird für Manchen zu Anfang etwas Treu' und Glauben nöthig ſein, um das ſchön zu finden, was doch jetzt ſchon die Bewunderung ſo vieler Generationen getheilt — aber was thut das? Was bedeutet ſelbſt ein wenig Langeweile, wenn ſie als Endreſultat einen auserleſenen Genuß erzeugt? Welche peinvolle Stunden erträgt ſo Mancher,

um zur zweifelhaften Genugthuung zu gelangen, eine Cigarre rauchen zu können! Wahrlich, auf so harte Proben wird der nicht gestellt, der in die Mysterien des Quartetts und der Sonate eingeweiht zu werden verlangt. Ein wenig Finsterniß zu Anfang, die aber bald dem wohlthuendsten Lichte weicht, das ist Alles. Erkennt er denn zunächst einige offen daliegende Hauptmelodien, so werden ihm bald auch die Fäden klar werden, welche sie an einander binden — er wird ihren inneren Zusammenhang fühlen, auch wenn sie sich contrastirend einander gegenüber stehen. Und nun wird es immer lebendiger um ihn werden. Wie die Person einer Novelle, eines Drama's werden ihm die Hauptmotive erscheinen, er wird ihnen folgen in ihren Erlebnissen, in ihrer Verkettung mit den Schicksalen Anderer, die mehr oder minder bedeutend ihnen in den Weg treten, sich ihnen verbindend oder sie hemmend, ihnen nahe tretend, sie fördernd und sie wieder verlassend. Und neben dieser reizenden Geistesthätigkeit wird sein Gemüth nicht leer ausgehen — die Klänge der Freude und der Klage, des Jubels und der Trauer, der männlichsten Kraft und der weiblichsten Milde, des ausgelassenen Humors und des kindlichen Scherzes werden, ihm selbst fast unbewußt, ein Echo in seiner Seele finden — und nur kurze

Minuten werden durch die Fülle des geistig Erlebten mehr Bedeutung erhalten, als ganze Tage nüchternen, prosaischen Daseins.

Aber jene musikalische Bildung, von welcher ich früher gesprochen, als einer Bedingung zum Verständniß der in Rede stehenden Tonwerke, ist sie denn schon durch vieles Hören zu erlangen? Verlangt sie nicht bestimmte Kenntnisse oder Fertigkeiten? Die Antwort hierauf ist leicht.

Es giebt wohl nicht zwei Menschen in der Welt, die an irgend eine Erscheinung in der Natur oder in der Kunst gleich vorbereitet herantreten. Anders sieht ein Alexander von Humboldt einen Sonnen-Untergang an als ein Landschaftsmaler, anders dieser als ein schwärmendes Mädchen. Wilhelm von Humboldt schrieb einen dicken Band über Hermann und Dorothea, und Tausende haben sich an diesem wunderbaren Gedichte gelabt, die nicht zehn Worte darüber sagen könnten. Ein Felix Mendelssohn wird aus einem Beethoven'schen Quartette unendlich vieles heraus hören, was dem gebildetsten Dilettanten unbekannt bleibt, und letzterer wird in den eigentlich musikalischen Zusammenhang eines solchen Werkes tiefer eindringen können, als der Laie, der bei verhältnißmäßig seltenen Gelegenheiten Musik hört. Aber auch dieser wird vom wahrhaft

Schönen ergriffen werden, wenn er es nur auf die rechte Weise ins Auge faßt oder vielmehr ihm sein Ohr auf die rechte Weise leiht. Hier nur fehlt es gar zu oft an jener Art musikalischer Bildung, welche noth thut und welche doch so leicht zu erlangen wäre, denn sie besteht nur in der richtigen Art, Musik, ernstere, bedeutendere Musik, anzuhören.

Während die Einen nichts verlangen als flüchtigen, leichten Ohrenkitzel, am liebsten als Zugabe zu Geselligkeit und Gespräch, fassen die Anderen vor Allem die Geschicklichkeit, ja, sogar die Persönlichkeit der Ausführenden in die Augen. Andere glauben, sie müßten sich die Musik klar machen durch ihr unterzulegende Bilder oder Gedanken, und schweifen, um Passendes zu finden, in allen Literaturen und Weltgegenden umher. Und noch Andere, die Einiges sich angeeignet haben von theoretischem Wissen, suchen gern die Bestätigung ihrer Kenntnisse aus dem Kunstwerke heraus. Nun ist die Musik eine so vielseitige Kunst, daß alles dies hier und dort seine Anwendung finden kann. Im Garten-Concert mag sie „zarte Sehnsucht und süßes Hoffen" begleiten, beim genialen Virtuosen mag das, was er uns sagt, vergessen werden über das Wie er es vorträgt — man kann mit einer phantasierellen Persönlichkeit auch nicht rechten, wenn die Tonbilder

andere Bilder in ihr hervorrufen, und nicht mit der wohlunterrichteten Jungfrau, wenn ſie ſich freut, daß der Componiſt wieder glücklich von der Dominante in der Tonica angelangt iſt. Aber die höchſte muſikaliſche Bildung des Zuhörers, als ſolchen, beſteht in einer ganz einfachen Sache, in der unbedingten Hingabe an das Kunſtwerk, in einem nicht allein äußerlich, auch innerlich ununterbrochenſten Horchen auf das, was geboten wird. Ich will gern zugeſtehen, daß dies, wie jedes Concentrirtſein, keine ganz leichte Aufgabe — aber ihre, wenn auch nur theilweiſe, Löſung iſt unendlich lohnend, denn es iſt die, alles Egoismus bare Hingabe an das Schöne, welches uns hier in der geiſtigſten Geſtalt, die es hier auf Erden annehmen kann, entgegentritt.

„Sonate, que me veux-tu?“ war lange Zeit das Stichwort der geiſtreichen Leute, die der Inſtrumental-Muſik nicht vergeben konnten, daß ſie nichts beweiſt, nichts Concretes darſtellt. Aber die Tonkunſt hätte gar keine Berechtigung zu exiſtiren, wenn man das, was ſie ausſpricht, ins klare Wort überſetzen oder in Oel malen könnte. Aus den tiefſten Schachten des Seelenlebens bringt der muſikaliſche Gedanke hervor, den flüchtig dahinſchwebenden Tönen giebt er Form und Geſtaltung, daß ſie ſich faſt plaſtiſch vor uns auf-

bauen, die sich gleichsam widerstrebenden Tonreihen zwingt er ohne Gewaltsamkeit in ein symmetrisch gegliedertes Ganzes, und das verkürzteste Bild harmonischen Zusammenwirkens läßt er vor uns erstehen. In der größten Bewegung herrscht Ruhe, in der größten Freiheit das Gesetz, in der größten Mannigfaltigkeit die Einheit. Und wenn das überall die Grundbedingungen sind des musikalisch Schönen, so treten sie nirgends stärker hervor, als in der Instrumental-Musik, wo die Tonkunst nur ihren eigenen Anforderungen gegenüber steht, und in dieser nirgends einfacher und mithin edler als in der Kammermusik, weil diese mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet.

Zukunftsmusik.

„„Zukunfts-Musik"", „Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Opern-Dichtungen" (ins Französische), ist der Titel einer Broschüre von Richard Wagner, welche kürzlich erschienen. Sie hat, wie der Verfasser es selbst ausspricht, den Zweck, die Pariser Kunst-Kritiker über den Standpunkt des Componisten aufzuklären, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen", um bei der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser" das Urtheil lediglich auf das Werk selbst und von einer „bedenklich erscheinenden Theorie" abzulenken. Da die ziemlich kurz gehaltene Schrift das Wesentlichste der Wagner'schen Anschauungen enthält und das größere Publikum dieselben doch wohl schwerlich aus seinen früheren weitläufigeren Büchern hat kennen lernen, so erlauben Sie mir, einestheils Ihre Leser darauf aufmerksam zu machen, anderntheils aber an eine

möglichst gedrängte Analyse derselben einige Bemerkungen anzuknüpfen.

Wagner's „Brief" zerfällt der Hauptsache nach in zwei Theile, wenn diese auch in einer nicht unkünstlerischen Weise ziemlich bunt durch einander geworfen sind. Er enthält nämlich erstens des Verfassers Ansichten über die Entwicklung der Musik, und sein Urtheil über einige der größten Componisten und der vorzüglichsten nationalen Kunstschulen, und ferner eine Auseinandersetzung seiner eigenen Entwicklung und seines gegenwärtigen Standpunktes. Da ich keine neue Ausgabe der Schrift mit Randbemerkungen zu veranstalten vorhabe, so werde ich mir erlauben, die Meinungen Wagner's über das Historische unserer Kunst so viel als möglich zusammen zu fassen und dann auf seinen individuellen Standpunkt überzugehen, wenn es auch in der Natur der Sache liegt, daß die Ansichten, die einen Künstler bei der Production leiten, aufs innigste verbunden sind mit denen, welche er sich über die Entwicklung seiner Kunst und ihrer hervorragendsten Erscheinungen angeeignet hat.

„Bei den Griechen," sagt Wagner, „kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des

Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmen, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann."

Ich überlasse es gern gelehrteren Leuten, als ich es bin, sich über die Aussprüche mit Wagner zu verständigen. Wie man uns sagt, wurden die Chöre in der griechischen Tragödie und außerdem die meisten der herrlichen Gesänge des hellenischen Dichters in gewisser Weise gesungen und sogar mit Instrumental-Begleitung gesungen, mag dieser Gesang auch nur ein declamatorischer gewesen sein! — Wenn nun wirklich diese unsterblichen Poesien in Tönen und Worten sich aussprechende Tänze waren, so setzt dies eine Art von Tanz voraus, wunderbarer als alles Große, was uns das Alterthum hinterlassen hat.

Aber kehren wir zu Wagner's Entwicklung zurück.

Diese griechischen Tanzweisen, sagt er ferner, seien von den christlichen Gemeinden beim Gottesdienste benutzt worden, nachdem man sie, wegen des Ernstes der Feier, ihres rhythmischen Schmuckes beraubt und ihnen so den Charakter unseres heutigen Chorals gegeben. Daß man derartige Umwandlungen zur Zeit der Reformation mit damals beliebten Volksliedern vorge-

nommen, ſteht feſt — ob es die erſten Chriſten mit den heidniſchen Feſtgeſängen eben ſo gehalten, möchte weniger erwieſen ſein. Dem ſei jedoch, wie ihm wolle, jedenfalls begeht Wagner an den ſonſt von ihm ſo verehrten Griechen ein Unrecht, wenn er „den ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, nachdem ihr der Schmuck des Rhythmus genommen war", hervorhebt, denn der Rhythmus einer Melodie iſt nicht ein Schmuck derſelben, ſondern ein ſehr bedeutendes Stück ihrer ganzen Perſönlichkeit. In gedrängteſter Kürze (wogegen durchaus nichts eingewandt werden ſoll) gelangt Wagner zur Anwendung der Harmonie und der Mehrſtimmigkeit in der chriſtlichen Kirchen-Muſik und rühmt mit Begeiſterung die „hochgeweihten" Meiſter der italieniſchen Schule. Die Anſichten über die weitere Entwicklung der italieniſchen Muſik, die er aber nun darlegt, ſind ſo unbegreiflich, daß wir ſie wortgetreu mittheilen müſſen, um uns nicht bei Kundigen dem Verdachte auszuſetzen, wir hätten dieſelben mißverſtanden.

„Der Verfall dieſer Kunſt in Italien und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opern-Melodie von Seiten der Italiener kann ich nicht anders, als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch

für die Anwendung der Muſik beim Italiener die Oberhand gewann, half man ſich am leichteſten dadurch, daß man der Melodie ihre urſprüngliche rhythmiſche Eigenſchaft wiedergab und für den Geſang ſie eben ſo, wie früher für den Tanz, verwandte. Die auffallenden Incongruenzen des modernen, im Einklang mit der chriſtlichen Melodie entwickelten Verſes mit dieſer ihm aufgelegten Tanz-Melodie übergehe ich hier beſonders nachzuweiſen und möchte Sie nur darauf aufmerkſam machen, daß dieſe Melodie gegen dieſen Vers ſich faſt ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Geſangs-Virtuoſen ſich dictiren ließ. Was uns jedoch am meiſten beſtimmt, die Ausbildung dieſer Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortſchritt zu bezeichnen, iſt, daß ſie ganz unläugbar die ungemein wichtige Erfindung der chriſtlichen Muſik, die Harmonie und die verkörpernde Polyphonie, für ſich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmoniſchen Grundlage von ſolcher Dürftigkeit, daß ſie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italieniſche Opern-Melodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile ſich mit einem ſo ärmlichen periodiſchen Bau begnügt, daß der gebildete Muſiker unſerer Zeit mit traurigem Erſtaunen vor dieſer kärglichen, faſt kindiſchen

Kunstform steht, deren enge Grenzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen." Dieser Darlegung gegenüber sagt uns die Geschichte der Tonkunst der letzten Jahrhunderte Folgendes: Zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstand in Florenz aus dem Wunsche, die griechische Tragödie wieder zu erwecken, die Oper. Man fühlte bald, daß der mehrstimmige Gesang, der als Kunstform damals allein gültig war und so ziemlich denselben Styl für die Kirche und die lyrische Poesie (im Madrigal) anwandte, nicht beibehalten werden konnte, als es sich darum handelte, Vorgänge und Personen musikalisch darzustellen und sich aussprechen zu lassen. Daher bildete man den einstimmigen und von Instrumenten begleiteten Gesang aus, sowohl in freierer declamatorischer Form (im Recitativ) als in der festgestellten, melodisch ausgeprägten Form der Arie und der Ensemble-Sätze. Erst hiermit fing die Tonkunst an, an die Aufgabe zu gehen, welche man ihr heutigen Tages fast ausschließlich vindiciren möchte, nämlich die Dolmetscherin der menschlichen Leidenschaft zu sein — aus dem, den beengendsten Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus gehorchenden Style der alten Kirchenmusik konnte, so Großes er in seiner Art geleistet, sich nichts ent-

wickeln, was im Entferntesten der neueren Musik ähnlich gesehen hätte. Ist auch aus dem wichtigen Hervortreten des Solosängers die Gesangs-Virtuosität zum verwerflichsten Mißbrauch ihrer Kraft gelangt, hatte sich die italienische ernste Oper auch durch längere Zeit verknöchert, so hat auf der anderen Seite die komische Oper der Italiener (die Opera buffa) den Grund gelegt zur ganzen reichen Entwicklung des modernen musikalischen Drama's. Die größten Componisten, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, haben ihre Ausbildung zum größten Theile der italienischen Schule zu verdanken. Aber nicht allein kein Don Juan wäre entstanden ohne diesen „Rückfall in den Paganismus", auch keine Bach'sche Cantate, keine Beethoven'sche Sinfonie, kein Wagner'scher Tannhäuser. Das, was wir heutigen Tages Melodie nennen, was die Seele der Musik bildet, war ohne die „ursprüngliche rhythmische Eigenschaft" auf keine Weise zu gewinnen, und wenn wir auch dies dem Heidenthum verdanken (was aber nichts weniger als erweislich —), so haben wir ihm noch erkenntlicher zu sein, als wir es schon nach allen von ihm gespendeten Schätzen sein zu müssen glaubten. Vorläufig aber dürfen wir, ohne gänzlich ungerecht zu sein, den Italienern den außerordentlichen und der Hauptsache nach so sehr glücklichen Einfluß,

den sie auf die Ausbildung der Musik gehabt, nicht absprechen. Auch das Oratorium, welches später durch einen Händel (Wagner läßt ihn ungenannt) zu culturgeschichtlicher Bedeutung erhoben wurde, fand bei den Italienern seine Entstehung — ja, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik haben sie nicht allein mächtige Anregungen gegeben, sondern auch Bedeutendes geleistet.

Indem Wagner mit kühnen Sprüngen auf die drei Säulen der Instrumental-Musik, auf Haydn, Mozart, Beethoven zu sprechen kommt, hebt er mit übertriebener Einseitigkeit wieder den Einfluß der „Tanz-Melodie" auf die wunderbaren Gebilde dieser Musikgattung hervor. Es soll nicht geläugnet werden, daß manche Tanzformen und Rhythmen denselben zu Grunde liegen (ist doch der Tanz, wozu auch der Marsch gehört, diejenige reine Musik, welche mit unseren primitivsten Lebensäußerungen am engsten zusammenhängt), aber nicht allein die von Wagner nebenbei erwähnten künstlichen Formen der Fuge u. dgl., auch die ausgebildeten Formen der Vocal-Musik, die Anwendung des Orchesters im lyrischen Drama, und ausschließlich die freie Erfindung der bedeutenderen ausübenden Instrumentalisten, alles das zusammen bildete die Basis zum Aufbau einer Kunstgattung, welche so

außerordentliche Wirkungen heute hervorzubringen im Stande ist.

Diese Wirkungen würdigt Wagner nach ihrer ganzen geheimnißvollen Stärke und spricht die Meinung aus, daß die „conventionelle Ausübung der Sprachen", welche dem „rein menschlichen Gefühle" kaum mehr das nöthige Organ zu seinem Ausdruck liefern, vielleicht daran schuld sei, daß dieses Gefühl in der Beethoven'schen Instrumental-Musik sich gleichsam einen neuen Weg zu ungehinderter Ausströmung gebahnt habe. Wir würden die Sprachenfrage eine gar mißliche heutigen Tages auf sich beruhen lassen, wenn sie Wagner nicht zu einem Schlusse führte, welcher nicht wohl anders, als mit seinen eigenen Worten, wiedergegeben werden kann.

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß," ruft er aus, „dürften der Poesie ferner nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen: Entweder gänzliches Uebertreten in das Feld des Abstracten, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Sinfonie Beethoven's erschlossen worden ist."

Ueber die Poesie wäre hiermit so ziemlich der Stab gebrochen. Denn was sie (?) als Philosophie leistet, ist keine Poesie mehr (oder es ist keine Philosophie) — und wenn sie sich auf die Verschmelzung mit der Musik beschränkt, geht sie jeder Selbstständigkeit verloren und kann nicht mehr als geistige Kunst rein und frei zu unserem Geiste sprechen. Diese Aeußerung Wagner's geht aber so sehr aus seiner individuellsten Anschauung hervor, daß es nun an der Zeit ist, zu denjenigen Stellen seines „Briefes" überzugehen, welche er dem inneren und, wenn auch in sehr bescheidener Kürze, dem äußeren Gange seiner Entwicklung gewidmet hat.

Ich weiß keinen großen Componisten, der sich nicht im zartesten Alter fast mit der Stärke des Instincts zur Musik hingezogen gefühlt und der nicht in frühester Jugend auf eine oder die andere Weise, singend, spielend, producirend, seine tonkünstlerische Begabung offenbart hätte. Es ist sehr bedeutungsvoll für das Verständniß von Wagner's Individualität, daß es bei ihm durchaus anders gewesen. Obschon er einen gewissen Hang zur Musik gefühlt und durch einzelne Erscheinungen, namentlich durch die Weber's, sehr fascinirt geworden, gelangte er doch erst später, und zwar durch die Poesie, vorzüglich die dramatische, dazu, der

Musik ein eingehenderes Studium zu widmen. Er hatte ein Trauerspiel geschrieben, wollte dazu Zwischenacte u. dgl. componiren und nahm nun Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkt. Der Genuß am reinen Musiciren war seiner Jugend vorenthalten geblieben. Nicht hatte er sich, am Clavier etwa, mit kritikloser Unbefangenheit versenkt in die Schätze unserer Instrumental-Compositionen — in keiner Weise war ihm das rein musikalische Denken, wenn es auch im Anfange selten etwas Anderes ist, als das Reproduciren des Gelernten, Gespielten, Gehörten, zur Gewohnheit geworden. Von vorn herein sah er in der Musik die Begleiterin oder, wenn man will, die höhere Dolmetscherin der Poesie, und sobald er genug erlernt, um „technische Selbstständigkeit" erlangt zu haben, begab er sich ans Componiren von ihm verfaßter Operntexte.

So weit gekommen, empfand Wagner der Oper im Allgemeinen und dem Zustande des deutschen Opern-Theaters gegenüber mancherlei Unbehagen. Es ist eine traurige Wahrheit, wir Deutschen haben keine deutsche Oper, wenn wir auch die größten Opern-Componisten hervorgebracht. Ist es der immer noch fortdauernde Geschmack am Ausländischen, ist es die jedes nationalen Gefühles bare Leitung unserer lyrischen

er darüber sagt, wird, je weit es sich um Deutschland handelt, gewiß die allgemeinste Zustimmung finden. Indeß machen sie manche witzige Eindrücke ihn doch nicht unempfindlich gegen einzelnes Schöne, manche Werke Spontini's, Weber's und vollends die Leistungen der Schröder-Devrient erfüllen ihn mit Begeisterung und lassen ihn sein Ideal eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes nicht aus den Augen verlieren. Die griechische Tragödie in ihrer religiös-poetischen Herrlichkeit steht ihm dabei vor den Augen, aber nach einem athenienſischen Publikum sucht er heutigen Tages vergeblich. Er legt seine Ansichten über den Zusammenhang der politisch-socialen und künstlerischen Zustände in einem Schriftchen „Die Kunst und die Revolution“ nieder. Daß er sich begnügt, inmitten des imperialistischen Paris dem französischen Freunde nichts Näheres hierüber mitzutheilen, kann man ihm füglich nicht verdenken.

An seine Beschäftigung mit dem griechischen Theater knüpft aber dann Wagner auch die Ideen an, welche ihn schließlich zur Anfertigung seiner, dem Titel nach wenigstens bekanntesten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft“, führten. Er erblickt den Verfall des griechischen Theaters hauptsächlich in dem Bestreben der Künste, sich als gesonderte Erscheinungen geltend zu

machen, stan zu der höchsten Wirkung auf dem Thea-
ter vereint zu bleiben. Aber hatte denn diese Verei-
nigung in der Ausdehnung, die ihr Wagner giebt, bei
der griechischen Tragödie Statt? Waren die Propyläen
ein Schauspielhaus? Arbeitete Phidias für den
Sophokles? Ist die Herrlichkeit des griechischen Thea-
ters nicht eben nur eine der Blüthen des wunderbaren
Baumes griechischer Cultur? Und ist sie nicht zu
Grunde gegangen, weil ein ewiges Gesetz vorschreibt,
daß auch das Schönste entsteht, um wieder zu ver-
gehen?

Gleichviel! Jedenfalls hat Wagner unbedingt Recht,
wenn er dem Zusammengehen gewisser Künste eine
ganz besondere Totalwirkung beimißt; und die Ver-
gangenheit nicht allein, auch die Gegenwart liefert uns
fortwährend Beweise, daß von jeher alle Welt dieser
Meinung war. Man schmückt weltliche und religiöse
Gebäude mit den Werken der Malerei und der
Sculptur — man musicirt in der Kirche — die
innigste Verbindung der Poesie mit der Tonkunst war
seit den ersten Anfängen der Bildung ein Bedürfniß
der Menschen. Und die Oper hat — obschon sie sich
nach Wagner's Ausspruch zu seinem Ideal verhält
„wie ein Affe zu einem Menschen" — die Oper hat
durch die Verbindung der dramatischen Poesie mit der

Musik, dem Tanze, der Malerei und der Architektur diese Vereinigung der Künste seit ihrem Entstehen vor Augen gehabt. Worin liegt nun „die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre", in welchem Wagner das von den größten Geistern angestrebte Ideal eines dramatischen Kunstwerkes nicht einmal „vorbereitet" findet? Es liegt seiner Meinung nach in der Unbedeutendheit des dem Musiker vom Dichter gebotenen Drama's (Libretto's). Der Dichter, sagt er uns, fand bestimmte, musikalische Formen vor, an welchen er nicht rütteln zu dürfen glaubte — und deren einengende Gewalt ihn von jeder bedeutenden Schöpfung zurückhielt, wie sie überhaupt „wahrhaft große Dichter" gar nicht an die Beschäftigung mit der Oper gehen ließ. „Die ideale Vollendung der Oper sei bedingt durch eine gänzliche Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke", den Dichter selbst müsse das Bestreben, immer reiner und unmittelbar auf das Gefühl zu wirken, endlich an die Grenze „seines Kunstzweiges" gelangen lassen, „und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde." „Der ideale Stoff sei im Mythos zu finden, und nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich

unbekannte Entwicklung, welche die Musik in unsern Zeiten erlangt hat", ermögliche die Ausführung des Kunstwerkes. In diesem, freilich nur angedeuteten, Gedankengange liegt die Stärke und die Schwäche der Wagner'schen Anschauungen.

Ist es möglich, daß ein Dichter ein dramatisches Kunstwerk schaffe, welches im höchsten Sinne des Wortes musikbedürftig ist, wenn er ganz ungebindert und frei seiner poetischen Eingebung folgt? Es ist das offenbar nicht möglich — er muß, wenn man ihn auch von jeder Rücksicht gegen sogenannte musikalische Formen entbindet, doch sich auf diejenigen Regionen beschränken, welche überhaupt noch musikalisch ausdrückbare Empfindungen in sich enthalten. Kann der Tonsetzer, indem er an die Composition einer Oper geht, mit derselben, nur durch die Natur der musikalischen Gesetze gebemmten Freiheit verfahren, wie bei der Composition einer Tonsonie? Gewiß nicht — er hat den innerlichen und äußerlichen dramatischen Forderungen Genüge zu leisten und muß den rein musikalischen Maßstab bei Seite legen. Man sieht, es ist eine Allianz zweier Gewalten, welche, um zusammen wirken zu können, sich gegenseitig Concessionen zu machen gezwungen sind. Das Maß dieser Concessionen zu bestimmen, ist die eigentliche Streitfrage, welche seit den

Zeiten Gluck's so oft die Geister in Bewegung gesetzt hat. Sie bildet, wenn man sie einer Masse hohler Phrasen und nebensächlicher Details entkleidet, den Kern der so geräuschvollen, so viele Federn in Bewegung setzenden Wagner-Frage. Die eigentliche Beantwortung derselben ist aber nur — durch Kunstwerke, nicht durch ästhetische Wortgefechte möglich. Ein Drama zu erfinden, in welchem die Conflicte sich der Hauptsache nach auf solche beschränken, die aus der Welt der Empfindungen hervorgehen, dessen Handlung „mit bedächtiger Schnelle" sich so bewege, daß es die Theilnahme stets rege halte, ohne deswegen der Musik zu verbieten, sich mit der ihr nothwendigen Breite zu entwickeln, dessen poetischer Dialog endlich nicht so viel aussprechc, um die Musik überflüssig, und nicht so wenig, um sie unmöglich zu machen, dessen Dictien der Componisten weder durch überschwängliche Schönheit — noch Plattheit — zur Verzweiflung bringe, das ist gewiß keine leichte, aber auch keine bisher ungelöste Aufgabe. Keine leichte Aufgabe ist es auch für den Componisten, indem er im Ausdrucke jeder Situation, jedem Charakter, jedem Wort und der Totalstimmung des Drama's gerecht zu werden versucht, seinem Werke nicht die musikalische Schönheit zu nehmen und, indem er der Dichtung so viel zu liebe thut, seiner Kunst nicht zu nahe

zu treten. Der Vorwurf, den Wagner der bisherigen Oper (in allzu vielen Fällen gewiß nicht mit Unrecht) macht, ist der, daß der Musiker zu große Concessionen verlangt, und daß sie ihm der Dichter nur gar zu bereitwillig zugestanden — der Vorwurf, den wir ihm machen, ist der, daß er oft zu Gunsten der Bühne der Musik und den tiefsten Bedingungen ihrer Existenz ziemlich frevelhaft zu Leide gegangen. Seine Anhänger mögen das nicht gelten lassen; wir aber können nicht zugeben, daß die bedeutendsten der bisher geschaffenen Opern, nicht allein was die Musik, sondern auch was die Gedichte betrifft, sich zu seinen Werken (denn nur durch diese bekommen wir eine ungefähre Anschauung von seinem Ideal) wie „der Affe zum Menschen“ verhalte — und wenn man von manchen Seiten eine so starke Opposition gegen ihn macht, so lag ein Hauptgrund in der fanatischen Ueberschwänglichkeit mancher seiner Parteigänger, die ihn auf eine Höhe zu heben versuchten, auf welche er nicht hin gehört.

Das Eigenthümliche und Geniale Wagner's besteht nämlich vor Allem in seiner Vielseitigkeit. Als er in Dresden seinen Tannhäuser aufführte (man war damals weit davon entfernt, ihn zu einer Art von poetisch-musikalischem Messias zu machen), mußte jeder, der das Theater verließ, sich sagen, daß trotz allem, was

man auszusetzen fand, die aufrichtigste Anerkennung einem Manne gebühre, der den Stoff dieser Oper sich ausgedacht, ihn sprachlich und musikalisch ausgeführt, und schließlich das Werk so vortrefflich einstudirt und in Scene gesetzt hatte. Von da aber bis zu einer Vereinigung der Kräfte eines Shakespeare und eines Beethoven in Einem Kopfe war ein großer Schritt — und wenn jeder Gebildete zugestand, daß Wagner's Gedicht sich in der Conception und in der Ausführung über die in Deutschland herrschende Opernfactur erhob, so konnte man doch darin eben so wenig ein literarisches Erzeugniß ersten Ranges erblicken, als die Musik trotz mannigfach Interessantem und Wirkungsvollem dem an die Seite zu stellen war, was unsere großen Componisten geleistet, während in denjenigen Theilen, welche manche als das Bedeutendste darin erhoben, man eher einen Mangel als einen Fortschritt empfand. Es ist dieses Letztere nämlich ein häufiges Drangeben des wahrhaft Musikalischen zu Gunsten des Declamatorischen, worüber ich mich noch näher aussprechen muß.

Die Theorien eines Künstlers nehmen ihren ersten und tiefsten Ursprung in den Kräften und Neigungen, mit welchen er geboren. Wir haben erfahren, daß es von Hause aus ein leidenschaftlicher Trieb zum Theater

war, der Wagner erfüllte, und in welchem die Musik erst später eine Stelle fand. Die primitive, instinctive Freude am rein Musikalischen geht ihm ab, mag er auch von den Schöpfungen eines Beethoven noch so erfüllt sein. Der „Brief", der uns beschäftigt, weist oft genug darauf hin. Die sogenannte „Opern-Melodie" behandelt er stets mit souveräner Verachtung und schwärmt dagegen für „die unendliche Melodie". Es giebt aber gar keine unendliche Melodie, so wenig wie specielle Opern-Melodien — es giebt musikalische Gedanken, die enger und breiter ausströmen, die schablonenhaft oder originell gebaut, die ausdrucksvoll oder ausdruckslos, trivial oder edel sind. Aber eine erkennbare Form muß ein musikalischer Gedanke haben, wenn er Charakter und sinnlichen Reiz in sich verbinden soll. In dem wundervollen Gefüge, in welchem ein Beethoven seine Ideen verbindet, ausführt und in den lebensvollsten Wendungen wiederholt, mag Wagner immerhin „eine idealisirte Tanzform" finden — factisch bleibt es, daß der freieste Meister gerade auch darin so groß war, daß er seinen Melodien eine Form zu geben wußte, so stark und fest, als wären sie in Erz gegossen. „Eine einzige, genau zusammenhangende Melodie" ist aber ein Beethoven'scher Satz keineswegs, sondern eine Verkettung von Melodien und deren Ausführung zu

einem einheitsvollen Kunstwerke. Jene ursprünglichste musikalische Erfindungsgabe, welche allen großen musikalischen Genien verliehen war, und welche sich vor Allem in der Schöpfung solch gleichsam greifbarer Motive zeigt, ist die schwächste Seite in Wagner's Talent. Es ist aber eine Undankbarkeit von ihm, wenn er der „Opern-Melodie" so böse entgegentritt; denn denjenigen Stücken in seinen Opern, in welchen es ihm gelungen, Melodien, mithin Opern-Melodien zu geben, wie beispielsweise Pilger-Chor und Festmarsch im Tannhäuser, verdankt er trotz alledem seine stärksten musikalischen Erfolge.

Wenn ich indeß geäußert, daß Wagnern die reine Aufnahme reiner Musik nicht gegeben sei, so sind dies hauptsächlich einige andere Stellen seines „Briefes", welche darauf hinweisen. Nachdem er nämlich von der Sinfonie wie von „einer Offenbarung aus einer andern Welt" spricht, die sich uns mit so überwältigender Ueberzeugung aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die legisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt (?) und entwaffnet (?) wird, äußert er kurz nachher, daß die Frage nach dem Warum? auch bei Anhörung eines sinfonischen Tonstückes nicht gänzlich zum Schweigen gebracht werde, und sogar „in das causale Vorstellungs-

Vermögen des Zuhörers eine Verwirrung bringe, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande sei, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheils werde". Das Mysteriöse im Eindrucke hoher Instrumental-Musik mag und soll den Philosophen zur Erforschung des Warum? anregen — daß der unmusikalische, aber nicht phantasielose Zuhörer die Frage aufwirft, nicht nach dem Warum?, sondern nach dem „Was soll es bedeuten?", mag hingehen — daß aber der musikalische Zuhörer, und vollends der Musiker selbst, nicht eine Sinfonie Beethoven's als eine in sich ganz vollendete, abgeschlossene, die musikalische Logik, die einzige, welche hier zur Sprache kommt, durchaus befriedigende Schöpfung aufnehme, ohne nach etwas Anderem zu fragen, ist kaum begreiflich. Wer nach dem Genuß eines solchen Werkes irgend eine Erklärung verlangt, mag einen ganz gebildeten Geist besitzen, aber gewiß keine eigentlich musikalische Natur.

„Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vorn herein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein", fährt Wagner fort, und zwar müsse das im Drama geschehen. „Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theil-

nahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten (?) Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand der Ekstase geräth, wo er jenes verhängnißvolle Warum? vergißt und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet."

Oder in flacher Ausdrucksweise: wenn die Musik auf Worte gesungen wird, von bestimmten Individuen und in deutlichen Situationen, so weiß Jeder, was sie ausdrücken soll. Aber damit ist sehr wenig gethan; denn wenn die Musik nicht schön ist, so wird durch die Beantwortung des Warum? kein Herz warm gemacht, und wenn sie in ihrer Schönheit ihre Macht ausübt, so bleibt die Stärke dieser Macht eben so wunderbar, wenn ihr Worte zu Grunde liegen, wie wenn das nicht der Fall. Ja, sie wird noch wunderbarer — denn die Macht des Wortes, die höchste auf Erden, sie verschwindet vor ihr.

Wer hat nicht die alltägliche Erfahrung gemacht, daß das herrlichste Gedicht nicht im Stande ist, in einer schlechten Composition zu wirken? daß aber mittel-

mäßige Texteswerte nicht allein ſchöner Muſik keinen weſentlichen Eintrag thun, ſondern ſogar durch ſie in eine höhere Sphäre gehoben werden? Es iſt eine gar nicht beſtreitbare Wahrheit, daß in der Verbindung der Poeſie mit der Muſik die unmittelbare und ſtärkere Wirkung von der letzteren ausgeübt wird. Wenn wir nun Wagner verwerfen, daß er allzu häufig das wahrhaft Muſikaliſche zu Gunſten des Declamatoriſchen d'ranzieht, auch in Momenten, wo es durchaus nicht durch die Wichtigkeit der Worte bis zu einem gewiſſen Grade nothwendig ſein mag, ſo finden wir doch zu gleicher Zeit eine Entſchuldigung für ihn dabei in ſeiner Doppelnatur als Verfaſſer und Componiſt ſeiner Dramen. Aber wir verwahren uns dagegen, daß das Reſultat einer ganz individuellen Begabung, die man zugleich übervollſtändig und unvollſtändig nennen kann, zur Norm erhoben werde, daß man aus einem Mangel einen Fortſchritt feſtſtelle. Mögen Wagner's Anregungen dahin wirken, daß von beſſeren Dichtern dem Componiſten beſſere lyriſche Dramen gegeben werden; möge er die deutſchen Componiſten, die es vorher nicht wußten, belehrt haben, daß man nicht nach franzöſiſcher oder italieniſcher Schablone zu arbeiten braucht, um Effect zu machen; dagegen iſt gewiß nichts einzuwenden. Aber die Tonſetzer, die zu ſeiner Fahne ſchwören, mögen

überzeugt sein, daß sie in's Bodenlose versinken, wenn sie nicht, auch auf der Bühne, selbstständig musikalisch Schönes bieten — denn neben und über allem Reiz, welchen Handlung, Sage und Bilder und Reime ausüben mögen, verlangen die Menschen, wenn sie einmal Musik hören, auch echte Musik zu hören.

Aber die Erfolge Wagner's sprechen für ihn — er sagt es uns selbst. Ja und nein. Nach vielen, größtentheils überflüssigen Wortgefechten hat man Wagner's Opern ins Repertoire aufgenommen, wo sie zwischen den Werken der Componisten aller Nationen ihren Platz finden, ohne deren Wirkung irgend Eintrag zu thun — ein Beweis, daß sie auf der einen Seite dem früher Geleisteten nicht so fern standen, und daß sie auf der andern nicht mächtig genug sind, um wirklich reformatorisch auf den Geschmack des Publikums zu wirken. Das gesteht übrigens Wagner, in Bezug auf den Tannhäuser wenigstens, selbst zu, denn er sagt: „Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen Tannhäuser auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken." Der Zusammenhang des Lohengrin mit

Weber möchte nicht viel weniger ersichtlich sein.) Aber er deutet an, daß Weber der „Gallerie“ noch Zugeständnisse gemacht (?), während er sich von jeder Concession fern gehalten. In das Abwägen dieser Concessionen kann hier, wo es sich nur darum handelt, die wesentlichsten Gesichtspunkte festzustellen, nicht eingegangen werden; aber wenn die Verweigerung gewisser Concessionen Muth beweist, beweist sie doch nicht immer Weisheit.

Indeß will Wagner gar nicht an seine früheren Werke „die strengsten“ aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen gestellt wissen — dieß gesteht er nur zu für sein neuestes, zwar veröffentlichtes, aber noch nicht aufgeführtes Werk, Tristan und Isolde. „Nicht“, sagt er uns, „weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“ In dieser Oper hat er zum Orchester des Sinfonikers gegriffen und sich vom Dichter (der er ja selbst) zurufen lassen: „Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom

ſich durch das ganze Werk ergieße: in ihr ſage du, was ich verſchweige, weil nur du es ſagen kannſt, und ſchweigend werde ich Alles ſagen, weil ich dich an der Hand führe." „In Wahrheit iſt die Größe des Dichters am meiſten danach zu ermeſſen, was er verſchweigt, um uns das Unausſprechliche ſelbſt ſchweigend nur ſagen zu laſſen; der Muſiker iſt es nun, der dieſes Verſchweigen zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form ſeines laut erklingenden Schweigens iſt die unendliche Melodie." (!)

Das Orcheſter ſoll hier zum Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie es ungefähr der tragiſche Chor der Griechen zur dramatiſchen Handlung einnahm — aber wieder auch nicht, denn jener war reflectirender Art und ſtand der Handlung gegenüber, das Orcheſter nimmt aber an allen Motiven derſelben innigſten Antheil und das große Ganze dieſer ſinfoniſtiſchen Oper (ich gebe nur kurze, aber genaue Andeutungen von dem, was Wagner ſagt) wird den Eindruck machen, den die durch und durch beſeelte Natur mit ihren tauſend Stimmen, etwa im Walde, auf den ſich ihr Hingebenden macht.

Die Partitur von Triſtan und Iſolde iſt erſchienen, und ich habe ſie, ſo genau es mir möglich war, durchgeleſen. Es kann mir aber nicht in den Sinn kom-

men, hier ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Was die Musik dieser Oper von allem bis jetzt im Bereiche der Tonkunst Geschaffenen vollständig unterscheidet, ist, daß sie nur noch leise Andeutungen, nicht einer schablonenhaften „Opern-Melodie", sondern irgend einer vokalen Melodie enthält. Das Orchester bildet ein unaufhörliches, sehr complicirtes Tongewebe und giebt bei Weitem den hauptsächlichsten Theil dessen, was der Componist auszudrücken versucht. Gelingt es Wagnern, dieses Werk auf wirkungsvolle Weise ins Leben treten zu lassen, so wird man mit Fug und Recht von ihm sagen können, daß er nicht allein Ungehörtes, sondern auch Unerhörtes geleistet.

Auf einige einzelne, im „Briefe" enthaltene Bemerkungen muß ich noch zurückkommen. Wagner sagt, er habe seine theoretischen Schriften in einem „abnormen" Zustande geschrieben, der sein Gehirn „fremdartig bedrückte", und scheint fast deren Abfassung zu bereuen. Eine unbefangenere Würdigung wäre möglicherweise seinen Opern (wenn ich seine dramatischen Werke so zu nennen mir erlauben darf) ohne jene Schriften geworden, aber auch eine viel weniger geräuschvolle. Daß die Kritik sich ihm theilweise sehr oppositionell gezeigt, ist nicht zu bestreiten — nicht zu bestreiten ist aber auch, daß anderntheils seine An-

hanger die Presse mit ihren Lobpreisungen in einer Weise angefüllt, wie es vielleicht noch nie, den größten Erscheinungen gegenüber, der Fall gewesen. Wenn Wagner nun sagt, daß seinen bekannten Opern von der musikalischen Kritik, theilweise seiner Theorien wegen, so übel mitgespielt worden sei, trotzdem diese Werke vor der Entstehung seiner Schriften geschaffen waren, so sollte er dabei nicht vergessen, daß eben diese Werke auch von seinen Anhängern als Belege für die Vortrefflichkeit seiner ästhetischen Ansichten hingestellt worden sind. Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig.

Da man gewohnt ist, Wagner und Liszt als denselben Ansichten huldigend genannt zu hören, so muß, im Hinblick auf die sinfonischen Dichtungen des Letzteren, folgender Ausspruch Wagner's bemerkenswerth erscheinen: „Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum? mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Sinfonie ausdrücken, sondern nur scenisch ausgeführte dramatische Action selbst."

Der ominöse Ausdruck, der den Titel des „Briefes" bildet, „Zukunfts-Musik", wird nur ganz nebenbei behandelt, als ein mißverständlich aus dem Begriff des „Kunstwerkes der Zukunft" hergeleiteter. „Das Ge-

spenst der Zukunfts-Musik" wie es Wagner bezeichnet, wird jeder, der es mit der Musik ehrlich meint, herzlich gern verschwinden sehen, um zu den einfachen Bezeichnungen guter und schlechter, schöner und trivialer Musik zurückzukehren.

Obwohl ich nur den geringsten Theil dessen ausgesprochen, was die Durchleitung der Wagner'schen Broschüre in mir angeregt, will ich meinen, vielleicht schon allzu langen Brief hier schließen. Möchten diese flüchtigen Zeilen in etwas dazu beitragen, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen" — und von extremen Ansichten zurückzuführen, welche, je länger sie sich geltend machen, je mehr Unheil anzurichten, angethan sind.

Köln, December 1860.

Mendelssohn's Briefe.

Felix Mendelssohn's Bruder, der in Berlin lebende Banquier Paul Mendelssohn-Bartholdy, hatte die Absicht kund gethan, in Gemeinschaft mit Prof. Droysen eine Sammlung der Briefe des berühmten Tonkünstlers zu veröffentlichen. Der Verwirklichung dieses Projectes in seiner ganzen Ausdehnung stellten sich jedoch vorläufig nicht zu beseitigende Schwierigkeiten entgegen, und Herr Mendelssohn hat sich daher veranlaßt gesehen, vorläufig seinen Plan „in engeren Grenzen" auszuführen. So erhalten wir denn einen Band „Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832", ein Buch, welches in seiner Art nicht seines Gleichen hat und für dessen Veröffentlichung wir dem Herausgeber gar nicht genug danken können.

Felix Mendelssohn verließ im Mai 1830 Berlin, um eine größere Reise anzutreten. Er ging zuerst

nach Weimar, wo ihn Goethe aufs freundlichste empfängt und etwa vierzehn Tage zu bleiben veranlaßt. Von Weimar reist er über München nach Wien und von da nach Italien. Im October finden wir ihn in Venedig und Florenz — den Winter 1830—31 bringt er in Rom zu. Im Frühjahre 1831 macht er einen längeren Ausflug nach Neapel, und geht dann über Rom, Florenz, Mailand u. s. w. nach der Schweiz, in der er sich einige Monate umhertreibt. Ein zweiter Besuch Münchens fällt in den October 1831 — von da reist er über Düsseldorf (um Immermann zu besuchen) nach Paris, wo er den Winter über verweilt. Der Frühling 1833 findet ihn wieder in London in vollster künstlerischer Thätigkeit — er war schon öfters, zum letzten Male im Jahre 1829, dort gewesen.

Die uns mitgetheilten Briefe sind bis auf einige wenige Ausnahmen an Mendelssohn's Eltern und Geschwister gerichtet und enthalten sehr ausführliche Mittheilungen jeder Art, zuweilen sogar in der Form eines Tagebuches. Sie geben uns das Bild eines Jünglings von so außerordentlichen Gaben, von so eminenter Bildung, von solcher Frische und Jugendlichkeit des Gemüthes und solcher Reife des Geistes, von so hoher Sittlichkeit und so liebenswürdiger Lebenslust, wie es in der Kunst- oder vielmehr Künstlergeschichte

gewiß höchſt ſelten, in der Welt der Tonkünſtler aber nicht noch einmal zu finden iſt. Nicht allein für diejenigen, welche Mendelsſohn perſönlich kannten oder ihn als Componiſten verehren — oder für die, welche eine ſolche Erſcheinung vom Standpunkte allgemeiner Bildung betrachten —, nein, auch für Mendelsſohn's Widerſacher (er hat deren!) muß dieſe Briefſammlung zeugen für die Bedeutendheit des Menſchen, nach allen Seiten hin.

Nur ſehr ſelten beliebt es den Mächten, welche unſere Schickſale leiten, Jemanden mit ihren Glücksgaben ſo zu überſchütten, wie es bei Mendelsſohn der Fall geweſen — nicht umſonſt war er Felix genannt. Seine Eltern waren nicht allein mit materiellen Gütern geſegnet (ein zweifelhaftes Geſchenk für die Kinder), ſie waren hervorragend in Geſinnung und Bildung und leiteten die Erziehung ihrer Söhne und Töchter mit eben ſo ſtrengem Ernſte als hingebender Liebe. Inmitten des gebildetſten Kreiſes von Berlin wuchs Mendelsſohn auf — ſeine muſikaliſche Begabung (deren Ausdehnung und frühe Reife ſich nur bei Mozart in ähnlicher Weiſe gezeigt hatte) wurde nicht auf Unkoſten ſeiner anderen Fähigkeiten treibhausmäßig pouſſirt, ſie erhielt aber in ihrem organiſchen Wachsthum alle Sonne und allen Thau, deren ſie bedurfte. Ein ein-

nehmendes Aeußeres, ein berühmter Name, den man sich nicht erst einzuprägen hatte, einflußreiche Familien-Verbindungen förderten ihn in seinem Verkehr mit der Außenwelt — die gesellschaftliche Stellung, welche sich Andere erst erobern müssen, er bekam sie mit auf den Weg. Um diese glänzende Ausstattung mag man Mendelssohn beneiden — liebenswerth, verehrungswürdig wird er durch die Art und Weise, wie er damit schaltet. Die Dankbarkeit, welche er seinen Eltern zollt, die warme Liebe zu den Seinigen überhaupt, die tiefinnerliche Bescheidenheit, trotz allem Bewußtsein seiner künstlerischen Kraft, die aufrichtige, überströmende Bewunderung, die er allem Großen und Schönen entgegenträgt, sein Ernst, sein Fleiß, die Achtung vor seiner Kunst, seine Liebe zur Natur, sein Wohlwollen für jede freundliche Erscheinung, für jedes aufstrebende Talent — man wird nicht fertig, wenn man alles aufzählen will, was zu loben und zu lieben ist. Eine nähere, wenn auch flüchtige, Uebersicht der Briefe, die uns vorliegen, wird zu manchen Beobachtungen Veranlassung geben. — Sie erlauben mir wohl, dieselben mit der Feder in der Hand noch einmal durchzugehen, nachdem ich sie in einer Art von fieberischer Hast verschlungen.

Die beiden ersten aus Weimar datirten Briefe und

der dritte aus München interessiren nicht allein in Bezug auf Mendelssohn, sondern auch auf Goethe. „Goethe ist so freundlich und liebevoll mit mir, daß ich's gar nicht zu danken und zu verdienen weiß", schreibt Felix. Aber das ist's nicht allein. „Der alte Herr" macht eine Art von praktischem Cursus der Musikgeschichte bei seinem jungen Freunde durch, der ihm „von allen verschiedenen großen Componisten nach der Zeitfolge" Stücke vorspielt und ihn bis zu Beethoven's C-moll-Sinfonie führt. Man müßte Alles abschreiben, um eine Idee zu geben von der Anmuth dieses Zusammenseins des greisen Dichterheros und des genialen jungen Musikers. Es erinnert fast, so sonderbar dies klingen mag, an Klärchens Verhältniß zu Egmont, wenn Mendelssohn schreibt: „Und wie ich denn so dachte, das sei nun der Goethe, von dem die Leute einst behaupten würden, er sei gar nicht eine Person, sondern er bestehe aus mehreren kleinen Goethiden" —, und man bedauert, daß Eckermann nicht zugegen gewesen, um seine Gespräche mit denen zu vermehren, die bei dieser Gelegenheit Statt gefunden haben mögen.

Ein zweiter Brief aus München an die ältere Schwester Fanny Hensel, die bekanntlich einer der bedeutendsten Musiker war, ist sehr charakteristisch,

denn er enthält zu einigen wenigen treuinnigen Zeilen hauptsächlich — ein Lied ohne Worte. Er schreibt es der leidenden Schwester als den herzlichen Ausdruck seiner Empfindungen für sie, „wie er es wünscht und meint“ — und wie das kleine Stück (es ist so mendelssohnisch, wie möglich) so zu sagen mitten darin anfängt und mitten darin aufhört, ohne deßhalb fragmentarisch zu sein, hat es etwas ungemein Rührendes und klingt wirklich mehr gesprochen, als componirt.

Ueber das, was Mendelssohn von Mitte Juni bis Mitte August gesehen und getrieben, bleiben wir im Dunkeln. Dann kommen aber ein paar Briefe, wovon der eine ein verunglücktes Reiseabenteuer in Salzburg, der andere die Krönungs-Feierlichkeiten in Preßburg enthält, so voll Leben und Humor (ein Bißchen Jean Paul spukt hier und da), so voll Lust und Hingabe und dabei so voller Objectivität, daß es eine wahre Freude ist. Die Gabe der Beschreibung besitzt Mendelssohn in einem staunenswerthen Grade, vollends wenn man erwägt, daß er doch vor Allem auf die Musik angelegt war. Die Tonkünstler sehen aber im Allgemeinen schlecht, womit nicht gesagt sein soll, daß sie immer gut hören. Aber es liegt im Wesen der Musik, diejenigen, welche sich mit ihr vorzugsweise beschäftigen, mehr zur Concentration, als zur Verbach-

tung der Außenwelt zu führen. Und wenn auch die Natur und das Leben im Componisten manche Stimmung erzeugen mag, die er später in Tönen auszusprechen versucht, so bedarf es hierzu doch weniger der scharfen Aufnahme der Einzelheiten, als des Totaleindrucks. Mendelssohn aber sieht trotz einem Maler (besaß er doch ein sehr hübsches Talent, nach der Natur zu zeichnen, das er mit großer Vorliebe pflegt und entwickelt) — und mag es Volksleben, Kunstwerken, Gegenden, gesellschaftlichen Ereignissen gelten, er beschreibt sie in der anschaulichsten Weise. Er hatte auch in dieser Art ein treffliches Gedächtniß (sein musikalisches Gedächtniß war unbegreiflich), und wenn er von den Dingen erzählt, hat er offenbar nicht nöthig, sie erst wieder hervorzuarbeiten — er erlebt sie zum zweiten Mal und photographirt gleichsam, was an seinem inneren Auge vorüberzieht.

So athmet denn die Beschreibung seines Einzuges in Italien, in Venedig, von wo die folgenden Briefe datirt sind, wahrhaft Goethe'sches Leben.

Und nicht minder klar, als die Scenen des äußeren Lebens, weiß er die Eindrücke auszusprechen, die er von den Dingen empfängt. Hier muß ich nun einer Eigenthümlichkeit seines Wesens gedenken, welches ein starkes Licht auf seine ganze Künstlernatur und auf

seine Schöpfungen wirft. Er vermeidet durchgehends, was poetisch begabte (und auch wohl unbegabte) junge Männer so häufig suchen, nämlich seinen Empfindungen einen möglichst starken Ausdruck zu geben — nicht allein das Maßlose widerstrebt ihm — eine Art von Schüchternheit des Herzens verbietet ihm in den meisten Fällen, seine Gefühle in ihrer wirklichen Stärke auszusprechen. So schwärmt er für Titian. — „Aber nichts weiter," ruft er plötzlich aus, „ich muß sonst poetisch werden, oder bin es gar schon, und das kleidet mich wenig!" Lieber, als irgend pathetisch zu werden, sucht er das, was ihn am tiefsten bewegt, in heiteren, möglichst anspruchslosen Worten wiederzugeben — und wenn man irgendwie ihm den Vorwurf machen kann, nicht vollkommen wahr zu sein, so ist es in Beziehung auf dieses Niederhalten dessen, wovon seine Seele ganz erfüllt ist.

Mit welch einfachen Worten er aber zuweilen die höchsten Anschauungen wiederzugeben weiß, davon mögen folgende Zeilen ein Beispiel geben: „Soll ich aber ein Wort von Titian sagen, so muß ich ernsthaft werden. Bisher habe ich nicht gedacht, daß er ein so glücklicher Künstler gewesen sei, wie ich heute gesehen habe. Daß er das Leben mit seiner Schönheit und seinem Reichthum genossen hat, zeigt das Bild in Paris, und das

habe ich gewußt; aber er kennt auch den allertiefsten Schmerz und weiß, wie es im Himmel ist; das zeigt seine göttliche Grablegung und die Himmelfahrt."

In einem folgenden Briefe an seinen Lehrer Zelter macht er zum ersten Mal seinem Aerger über das gemeine italienische Musiciren Luft, und aus dieser zornigen Stimmung bringen ihn nur die Musik in der Sixtinischen Capelle und einige einzelne Erscheinungen. Das Resultat seiner musikalischen Erfahrungen in Italien lautet immer dahin, daß man, um italienische Musik gut zu hören, wenn man sie überhaupt hören wolle, nach Paris und London gehen müsse. Hoffentlich wird das neu erstehende Italien auch in der Kunst einen neuen Aufschwung zu nehmen die Kraft erlangen.

Zwischen all dem Schwelgen in den Kunstwerken, die Venedig, Florenz und später Rom ihm bieten, hört Mendelssohn keinen Augenblick auf, selbstschaffend thätig zu sein. Die Arbeiten, welche ihn beschäftigen, stehen aber, wenn man einige Gelegenheitsstücke im besten Sinne des Wortes ausnimmt, in keinem Zusammenhange mit dem, was ihn umgiebt und begeistert. In Venedig arbeitet er an Compositionen von Luther's geistlichen Liedern — in Rom sehen wir die Walpurgisnacht entstehen. Sein inneres musikalisches Leben geht seinen natürlichen Gang, wie der Pulsschlag seines

Herzens — wir sehen Blüthen sprießen aus dem früher Gesäeten, und die Früchte geben stetig und sicher der vollendeten Reife entgegen.

In Rom, wo Mendelssohn am 1. November 1830 ankommt, richtet er sich so zu sagen häuslich ein und spricht es aus, daß ihn auch dort erst jene gewisse Reiseathemlosigkeit verläßt und er die Empfindung hat, „den Hauptpunkt" seiner Wanderungen erreicht zu haben. Er bleibt daselbst bis nach den Feierlichkeiten des Osterfestes, und man erhält durch seine Briefe ein vollkommenes Bild seines dortigen Lebens und Treibens, vollends, wenn man selbst das Glück hat, in Rom gewesen zu sein. Wir finden ihn einsam Kunst und Alterthum studirend, Umgang mit den bedeutendsten Männern, Horace Vernet, Thorwaldsen, Bunsen u. s. w., pflegend, die schöne Welt besuchend, den Carneval in übermüthiger Lustigkeit genießend. Der Papst stirbt während seines Dortseins — er erzählt vom Conclave, von der Wahl des neuen Papstes (Gregor's XVI.), welche gerade auf seinen (Mendelssohn's) Geburtstag fällt, von den Frühlings- und Wintertagen, von den kirchlichen Ceremonien, kurz, von allem, was der Aufenthalt in der tiefsinnigen Weltstadt Schönes und Eigenthümliches bringt. Dazwischen aber hört er nicht auf, zu arbeiten, und es wird den Musikfreund nicht wenig erfreuen, so manche der be-

kanntesten Mendelssohn'schen Compositionen bei ihrem Ursprung bewillkommnen zu dürfen. Seine einzige Klage ist die, keinen musikalisch intimen Umgang zu haben; er war auch in dieser Hinsicht ein verwöhntes Kind und glaubt Italien zuschreiben zu müssen, was Andere in Deutschland auch nicht besser finden.

Vom allerhöchsten Interesse sind die Berichte, welche Mendelssohn über die musikalischen Aufführungen der Charwoche, namentlich in einem später an Zelter gerichteten Briefe, abstattet. Sein feingebildetes Ohr, sein musikalisches Gedächtniß, sein Talent, sich den Eindrücken hinzugeben, ohne deßhalb einen Augenblick die Klarheit der Beobachtung zu verlieren, machen es ihm möglich, von jeder musikalischen Einzelheit Rechenschaft abzulegen und zu gleicher Zeit die poetische Macht des Ganzen auf's vollständigste in sich aufzunehmen. Ueber nichts ist mehr unklares ästhetisches Gewäsche verbreitet worden, als über den musikalischen Theil der Feierlichkeiten der Charwoche in Rom, und so sind die Briefe Mendelssohn's hierüber ein wahrer Gewinnst für die Geschichte der Tonkunst.

Die Naturschönheiten Neapels und seiner Umgegend, die Mendelssohn zum Theil in Gesellschaft der späteren Düsseldorfer Genossen, Schadow, Bendemann, Sohn, Hildebrandt, kennen lernt, reichen nicht aus, ihm den

Aufenthalt dort sympathisch zu machen, und wir finden ihn zum ersten Male zuweilen ein Bischen verdrießlich und weniger thätig, als sonst. Die Art und Weise, wie er sich und die Seinigen über seine Stimmung aufzuklären sucht, ist wieder in hohem Grade charakteristisch. Er empfindet den Rückschlag des neapelitanischen dolce far niente, und nichts ist dem durch und durch thätigen und tüchtigen Jünglinge mehr zuwider. Seine Beschreibung neapelitanischer Faulheit und Nichtsnutzigkeit ist vortrefflich, und man möchte ihm die Hand drücken, wenn er ausruft: „Ich kann auch wohl einsehen, wie das alles so sein muß und warum die Wölfe heulen, aber man braucht darum doch nicht mit ihnen zu heulen; das Sprüchwort sollte gerade umgekehrt sein."

Ueber Rom, Florenz, Genua, Mailand reist nun Mendelssohn in die Schweiz. Es kann unmöglich alles auch nur leise angedeutet werden, was seine Briefe überall eigenthümlich Anziehendes enthalten. Aber der Auszüge aus zwei Briefen an den trefflichen Eduard Devrient muß ich gedenken. Einestheils geben sie ein herrliches Bild von der lautern Reinheit des künstlerischen Strebens Mendelssohn's — anderntheils ist es höchst merkwürdig, daraus zu ersehen, wie gerade in jener Zeit fruchtbarster Entwicklung der junge Componist nichts sehnlicher zu schaffen wünscht, als eine Oper.

Aber er konnte den rechten Dichter nicht dafür finden, so viel und so eifrig er sich danach umthat. Der Einfluß, den es auf die Entwicklung der deutschen Musik gehabt haben würde, wenn Mendelssohn einem deutschen Scribe begegnet wäre, läßt sich kaum ermessen — daß dann aber Vieles nicht so geworden wäre, wie es geworden ist, kann man mit großer Sicherheit annehmen.

Wenn wir bisher die geistige Rührigkeit Mendelssohn's zu beobachten Gelegenheit hatten, so zeigt sich der geniale Jüngling auf seinen Wanderungen in der Schweiz wieder in einem ganz anderen Lichte. Wir sehen den unerschrockensten Bergbesteiger und Thaldurchwanderer, der „dem Schnee, dem Regen, dem Winde entgegen" zieht, sich durch das gräulichste Unwetter höchstens die Kleider, aber nie die Stimmung verderben läßt, mitten in allen Strapazen nicht aufhört, zu zeichnen und zu componiren, auf guten und schlechten Orgeln zu phantasiren, und die großartigen Schönheiten der Natur mit derselben klaren Wärme in sich aufnimmt, wie anderswo die Werke der Kunst. In Engelberg nimmt er wieder einmal Schillers Tell in die Hand und schwärmt in dem unvergleichlichen Gedicht.

Wohl mancher Deutsche hat die Erfahrung gemacht, daß der Tell, wenn man ihn auf dem Schauplatz der

Handlung selbst liest, uns noch wunderbarer entgegen tritt in seiner Wahrheit und Schönheit. Es ist höchst bemerkenswerth, daß Mendelssohn, dessen Verehrung der musikalischen Classiker bekannt ist und den man irrthümlicher Weise für einen Gegner des freilich in vielen Fällen nur sogenannten Fortschritts hält, bei jener Gelegenheit ausruft: „In der Musik giebt es solch ein Werk aber noch nicht, und doch muß einmal auch darin etwas so Vollkommenes gemacht werden." Es scheint hierzu vorläufig wenig Hoffnung vorhanden zu sein.

Eines unendlich liebenswürdigen Briefes, der von Luzern aus an Taubert gerichtet ist, muß ich Erwähnung thun. Taubert hatte Mendelssohn ein Heft seiner Lieder und einen Brief gesandt, und Letzterer kommt dem ihm bis dahin gänzlich Unbekannten mit so freundlicher, inniger Theilnahme, mit so herzlichem Interesse, an dessen, dem seinen verwandtem, künstlerischem Streben entgegen, wie er es — immer that, wenn er in einem Tonkünstler Talent und Redlichkeit fand. Davon können viele der besten Talente erzählen. Und wo er abweisend erschien, da konnte er nicht anders, weil er sein tief innerstes Wesen weder aufgeben noch verheimlichen mochte.

„Der schmutzige, nasse Fuß-Reisende nimmt Abschied, und will als Städter, mit Visiten-Karten, reiner Wäsche

und einem Frack, wieder schreiben", heißt es in einem Briefe aus Lindau vom 5. Septbr. Den 6. October berichtet Mendelssohn denn auch von seinem musikalischen Treiben aus München, wo er sich ungemein gefällt, ein großes Concert für die Armen giebt, bei Hofe spielt, Furore macht und sich am October-Fest mit wahrer Jugendlust betheiligt. Jeden Tag um 12 Uhr giebt er obendrein der kleinen L. eine Unterrichtsstunde in der Composition. Was er aber von dieser kleinen L. sagt, muß ich abschreiben, damit es auch denjenigen bekannt werde, die vielleicht die Reisebriefe doch nicht in die Hand bekommen.

„Sie ist mir eine der liebsten Erscheinungen die ich je gesehen. Denkt Euch ein zartes, kleines, blasses Mädchen, mit edeln, aber nicht schönen Zügen, so interessant und seltsam, daß schwer von ihr wegzusehen ist, und all ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu componiren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt wohl zu Theil geworden ist. Wenn sie sich an das Clavier setzt und solch ein Lied anfängt, so klingen die Töne anders — die ganze Musik ist so sonderbar hin und her bewegt und in jeder Note das tiefste, feinste Gefühl. Wenn sie dann mit ihrer zarten

Stimme den ersten Ton singt, da wird es jedem Menschen still und nachdenklich zu Muthe und jeder auf seine Weise durch und durch ergriffen. Könntet Ihr nur die Stimme hören! So unschuldig und unbewußt schön, und so aus der innersten Seele heraus und doch so sehr ruhig! Voriges Jahr waren alle die Anlagen wohl schon da: sie hatte kein Lied geschrieben, worin nicht irgend ein sonnenklarer Zug von Talent war, und da trommelten M. und ich zuerst Lärmen in der Stadt unter den Musikern: es wollte uns aber Keiner so recht glauben. Seitdem aber hat sie die merkwürdigsten Fortschritte gemacht. Wen die jetzigen Lieder nicht packen, der fühlt überhaupt gar nichts.... Vielleicht schenke ich Euch, Ihr Schwestern, bald einige ihrer Lieder, die sie mir aus Dankbarkeit abgeschrieben hat, weil ich sie lehre, was sie eigentlich schon von Natur weiß, und sie ein wenig zur guten und ernsthaften Musik angehalten habe."

Ich ehre die Rücksicht, die hier und in manchen anderen Fällen den Herausgeber bewogen hat, Namen zu verschweigen — aber ich kann nicht umhin, indiscret zu sein und denjenigen, die es nicht wissen, mitzutheilen, daß die eben so interessante als verhältnißmäßig viel zu wenig bekannte Erscheinung, von welcher Mendelssohn mit solcher Theilnahme spricht, Josephine Lang

hieß und gegenwärtig als die vielgeprüfte Wittwe des Profeſſors Köſter in Tübingen lebt und wirkt. Von ihren innigen Liedern, deren ſie mit wahrer Jugendfriſche noch immer neue ſchafft, ſind zwar ziemlich viele, aber doch noch viel zu wenige ſeitdem veröffentlicht worden — und wenn dieſelben auch manche Freunde hier und da gefunden haben mögen, ſo ſind ſie von dem größeren Publikum viel zu unbemerkt geblieben. Es iſt ja allbekannt — mit den Geiſtesproducten wie mit den Menſchen treibt allzu oft das Schickſal ſein launenhaftes Spiel. Herrliche Blumen blühen im Verborgenen und ſind nicht weniger ſchön und duften nicht weniger lieblich, weil ſie ungeſehen verwelken. Die Blumen des Geiſtes verwelken aber nicht ſo ſchnell — und ſo iſt denn auch zu hoffen, daß die Lieder von Joſephine Lang auch die Verbreitung und Anerkennung finden werden, die ſie in ſo hohem Grade verdienen.

Ueber die Briefe aus Paris (Winter 1831—32) und aus London (Frühjahr 1832) kann ich mich kurz faſſen. Sie haben, namentlich die erſteren, nicht ganz den Reiz der früheren Reiſebriefe. Einem Tonkünſtler und einem Menſchen wie Mendelsſohn konnte das Pariſer Treiben, trotz allem Intereſſe, welches er daran nimmt, nicht recht zuſagen. Die Politik ſpielte gerade

damals eine Alles verschlingende Rolle, und wenn auch Mendelssohn's hohe Leistungen vielfach die Anerkennung fanden, welche ihm die liebste war, die der besten unter seinen Collegen, so wurde es ihm doch nicht recht warm dort zu Muthe. Dazu kamen die Nachrichten vom Todesfalle eines seiner besten Freunde, des Violinspielers Eduard Rietz, von dem Goethe's und einiger anderen näheren Bekannten — endlich noch das Auftreten der Cholera, von welcher er selbst einen Anfall hatte. Mir ist die Erinnerung an jene Zeit unvergeßlich, denn sie brachte mich Mendelssohn viel näher, als unsere früheren Begegnungen, wo wir fast noch Knaben waren — aber ich mußte leider damals Paris viel früher als er verlassen. Daß der dortige Aufenthalt ihm nicht so recht behaglich gewesen, geht am sichersten daraus hervor, daß er nie wieder dorthin zurückgekehrt.

In London erfährt er auch noch den Tod seines Lehrers Zelter: es waren ereignißschwere Zeiten für das Herz unseres Freundes. Die außerordentliche Aufnahme, die er aber damals schon in London fand, wo ihm überdies älteste Freunde wohnten, die große musikalische Thätigkeit, in der er lebte, das ungeheuere Treiben der Weltstadt, welches in seiner Ordnung und seiner Rastlosigkeit ihm von jeher sympathisch gewesen,

bringen ihn immer bald wieder „zu ſich oder von ſich ſelbſt". Wir verlaſſen ihn dort. Die Betrachtungen, welche der letzte Brief über ſeine damalige Stellung zur Berliner Sing-Akademie und zu Berlin überhaupt enthält, geben manche Aufſchlüſſe über in der muſikaliſchen Welt vielfach beſprochene Verhältniſſe. —

Hoffentlich werden die Schwierigkeiten, welche ſich der Herausgabe anderer Briefe Mendelsſohn's jetzt noch entgegenſtellen, bald gehoben ſein. Man kann nicht genug Einblicke erhalten in dieſe ſo edel angelegte, ſo vollkommen ausgebildete, ſo weithin wirkende Künſtlernatur — vollends in einem Momente wie der gegenwärtige, wo Leidenſchaft und Unklarheit in muſikaliſchen Dingen eine ſo große Rolle ſpielen. Wenigen war es vergönnt, wie Felix Mendelsſohn, zu ſo vollſtändiger Entwicklung, zu ſo reicher Wirkſamkeit zu gelangen. Und bis zum Ende blieb ihm ſein Glück treu — mit ſeiner Jugend endigte auch ſein Leben!

Den „Reiſebriefen" Felix Mendelsſohn's haben der Bruder und der Sohn des unvergeßlichen Künſtlers nun eine Auswahl anderer Briefe folgen laſſen, welche die ganze Zeit vom Jahre 1833 bis 1847 umfaſſen, wo die allzu kurze Laufbahn deſſelben ihr Ende fand. Wenn einem beim Leſen des früheren Bandes das Herz im Leibe lacht bei alle der Jugend und Friſche

und Regſamkeit des glücklichen, ſo früh in ſich gefeſteten Jünglings, ſo giebt uns dieſe neue Sammlung das ſchöne Bild des unaufhaltſam vorwärts ſtrebenden, ſich nie verläugnenden Mannes.

In drei, der Länge der Zeit nach freilich ſehr ungleiche Abſchnitte ſind die drei Luſtra einzutheilen, deren Lebensinhalt uns beſchäftigt. Der erſte umfaßt die beiden Jahre (eigentlich waren es kaum anderthalb), die Mendelsſohn in Düſſeldorf zugebracht — der zweite die ſieben bis acht Jahre, während welcher er die Gewandhaus-Concerte in Leipzig dirigirte — der dritte und letzte endlich die Jahre, während welcher er abwechſelnd in Berlin und Leipzig lebte, keiner der beiden Städte ſo recht angehörend und ſich mit Planen einer neu zu gründenden, gänzlich unabhängigen Lebensſtellung tragend. Gutes und Schönes ward ihm in allen dieſen Verhältniſſen in reichem Maße zu Theil — aber er ſpendete, wie jeder echte Genius, unendlich viel mehr, als er deſſen empfing. Aergerliches, Kränkendes, Tiefſchmerzliches ward ihm aber auch nicht erſpart, und ſein nicht allein leicht erregbares, ſondern auch tief empfindendes Gemüth bedurfte immer geraumer Zeit, um wieder zu jener reinen Heiterkeit zu gelangen, welche einen ſo ſchönen Grundzug ſeines Charakters bildete.

Ein Glück war es für Mendelssohn, so bitter er es empfand, daß ihn die Berliner Sing-Akademie nicht zum Director wählte — die einseitige Beschäftigung, die er dort gefunden, hätte ihn in seiner vielseitigen Ausbildung gestört, und es zeigte sich später noch oft genug, daß die Berliner Luft ihm nicht zusagte. In Düsseldorf fand er als wohlthätiges Gegengift gegen das Gefühl der „Einsamkeit", das er von der Residenz mit fortgenommen, ein frisches, reges Künstlerleben, in welchem er mit demselben Behagen umherschwimmt, wie im Rheine. Freilich nahm seine Wirksamkeit am Theater daselbst kein sonderlich fröhliches Ende — er hatte sich allerlei Beschäftigungen der materiellsten Art aufbürden lassen, die mit seinem feinen, wohl etwas verwöhnten Wesen in zu grellem Widerspruche standen. Aber leicht schüttelt er es ab, macht, wie immer und überall, eine Masse vortrefflicher Musik und — geht nach Leipzig, ehe er nur recht heimisch in Düsseldorf geworden war. Dort, mitten in der Vollendung des „Paulus", trifft ihn einer der härtesten Schläge, der ihn treffen konnte, der Tod seines Vaters. Man ermißt die Größe dieses Verlustes wenigstens bis zu einem gewissen Grade, wenn man die beiden Briefe des Vaters liest, welche in die uns beschäftigende Sammlung mit aufgenommen

worden sind. Der edelste, wahrhaft väterliche, weil echt freundschaftliche Ton herrscht in denselben — dabei so viele Bildung und Weisheit und ein so tiefes Eingehen in die bedeutendsten Fragen der Tonkunst, daß man von aufrichtigster Verehrung für den trefflichen Mann erfüllt werden muß, wenn man auch sonst nichts von ihm wüßte und ihn nicht näher gekannt hat. Wahrlich, er war würdig, der Sohn Moses Mendelssohn's und der Vater Felix Mendelssohn's zu sein!

Im Sommer 1836 in Frankfurt, wo er durch einige Wochen den Cäcilien-Verein dirigirt, nachdem die große Wirkung, die der „Paulus" auf dem Düsseldorfer Musikfeste gemacht, den so schmerzlich getroffenen Künstler mächtig gehoben hatte, schreibt er von dort aus seiner Schwester Rebekka: „Das ist meine Stimmung jetzt den ganzen Tag: ich kann weder componiren, noch Briefe schreiben, noch Clavier spielen, nur allenfalls ein Bißchen zeichnen." Bedauern müssen wir, daß die Herausgeber in einem wohl begreiflichen Zartgefühle uns gar keine derjenigen Aeußerungen mittheilen, welche der Neigung entkeimten, die Mendelssohn im Herbste als glücklichen Bräutigam nach Leipzig zurückkehren ließ und während deren Entstehen und Wachsen er mit seinen Freunden auf die liebenswür-

digste Weise „wie im wachen Traume“ verkehrte, in erregtester Stimmung und wahrhaft naiver Offenheit von seinen Freuden und Leiden sprechend. Im Frühling 1837 feierte er seine Hochzeit und brachte von der darauf folgenden Reise unter Anderm den Psalm „Wie der Hirsch schreit“ zurück, eines der vielen Zeichen, wie es ihm in den verschiedensten Momenten des Lebens immer gegeben war, sich den höchsten künstlerischen Aufgaben zu widmen. Im Herbste führt er den „Paulus“ auf dem Birminghamer Festival zum ersten Male auf mit dem außerordentlichsten Erfolge, wie denn die Beschreibung seiner Reisen nach England in diesen Briefen Zeugniß ablegt von dem großen Enthusiasmus, mit welchem die Briten den deutschen Künstler durch sein ganzes Leben begleitet, ein so andauernder Enthusiasmus, daß man ihnen darüber so manche Sünden in Dingen der Tonkunst verzeihen mag. Höchst charakteristisch ist aber, was Mendelssohn selbst an mehreren Orten über den Eindruck sagt, den er von solchen brillanten Erfolgen mit nach Hause nimmt.

Die Zeit von Mendelssohn's Leben und Wirken in Leipzig, mit den dazwischen fallenden Reisen an den Rhein, in die Schweiz, nach England, inmitten des vollkommensten häuslichen Glückes, mag wohl die un-

getrübteste seines Lebens gewesen sein. Das schöne Verhältniß, welches er mit den Seinigen in Berlin nie zu unterhalten aufhört, wird im Jahre 1842 durch den Tod der allgeliebten Mutter von Neuem schwer getroffen. „Der Vereinigungspunkt fehlt uns, in welchem wir uns immer noch als Kinder fühlen durften", schreibt Felix und macht seinen Geschwistern die liebenswürdigsten Vorschläge, wie sie es einrichten wollten, um auch weiterhin so recht zu einander zu halten. Man weiß, wie sehr dies der Fall und welchen furchtbaren Eindruck der Tod der Schwester Fanny in seinem letzten Lebensjahre auf ihn ausgeübt.

Nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm's IV., welcher bekanntlich für Mendelssohn's Talent das wärmste Interesse kund that und ihn mit wohlverdienten Gunstbezeigungen überhäufte, fingen die Verhandlungen mit den höchsten Behörden in Berlin an, welche trotz allem guten Willen von beiden Seiten nicht zu einem erwünschten Resultate führten. Man wollte Mendelssohn eine eingreifende künstlerische Stellung in der Hauptstadt geben, er sollte die Leitung der musikalischen Section an der Akademie, die Direction eines zu gründenden Conservatoriums, was nicht alles? übernehmen: es kam aber zu nichts.

Doch verdanken wir den Anregungen des kunst-

liebenden Königs die Compositionen zum Sommernachtstraum, zur Antigone, zum Oedip, zu Racine's Athalia, und es sind dies jedenfalls werthvollere Ergebnisse, als irgend eine noch so einflußreiche Stelle, auf die man Mendelssohn gesetzt, für die musikalische Welt erzeugt haben würde. Alle die Mendelssohn nahe gestanden haben, werden aber leicht ermessen können, wie wenig Behagen ihm alle jene Versuche, jene Anerbietungen, die sich ihm unter der Hand wieder wie Schattenbilder auflösten, jenes stete Schwanken über die nächste Zukunft gegeben haben mögen. Die Documente, welche wir in Beziehung auf diese Verhältnisse mitgetheilt erhalten, sind vom höchsten Interesse und zeigen wiederum, wie schwierig es ist, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen — denn das ist eigentlich die alte neue Moral, welche aus den zahlreichen Schriftstücken hervorgeht. Eine große Befriedigung wurde im Gegensatze hierzu Mendelssohn durch die Gründung des Conservatoriums in Leipzig, wozu ihm Alles, vor Allem der verstorbene König von Sachsen, aufs freudigste entgegen kam.

Eine trübe Schwere liegt auf den letzten uns mitgetheilten Briefen Mendelssohn's, und es durchschüttert einen, wenn man in einem am 29. Juli 1847 von Interlaken aus an seine Schwester Rebekka gerichteten

Schreiben die Worte liest: „Und bei all den Phrasen und Erkundigungen und Reden habe ich nur immer den einen Gedanken, wie kurz die Lebenszeit sei!“ Vier Monate darauf hatte er zu athmen aufgehört.

Unter den vielen vollendet zu nennenden Kunstwerken, welche Mendelssohn der Welt geschenkt, ist sein Leben eigentlich das allerschönste. Und wie der Mensch und der Künstler sich durchdringen, so findet man in der Totalität seiner Laufbahn alle die Eigenschaften wieder, die seine Schöpfungen auszeichnen. Eine Art von Wohlklang liegt darüber ausgegossen, und inmitten leichter, fast spielender Anmuth, sittlicher Ernst, herzlich warme Empfindung, unabänderliche Treue der Ueberzeugung, scharfes Auffassen und strenges, energisches Durchführen; ein starkes Hervortreten der Individualität, welche, bedeutend und eigenth[illegible] doch ihre Grenzen kennt, nicht darüber hinauszu[illegible] aber sie innerhalb derselben zu möglichster Vollend[illegible] und Abrundung zu bringen strebt; ohne je dem goldenen Kalbe zu opfern, doch kein pietistisches Zurückziehen vor dem schönen Glanze, wenn er echt ist und nicht zu schnöden Zwecken mißbraucht wird; oft ein liebenswürdiges Eingehen auf die Bedürfnisse (gesellige oder künstlerische) der größeren Kreise, aber immer, um auf sie veredelnd zu wirken, nie, um sich von ihnen herabziehen zu lassen.

Ehrlich, gewissenhaft ist er im Leben und Schaffen, im Wirken und Dichten.

Die Tausende, welche den außerordentlichen Künstler aus seinen Werken kennen und lieben, werden ihn aus diesen Briefen, wo er sich in den kleinsten und größten Lebensverhältnissen zeigt, noch höher zu halten, noch inniger zu verehren lernen. Man möchte das halbe Buch anziehen, wenn es nicht bei Weitem besser wäre, jeden, der irgend ein künstlerisches Interesse hegt, auf das Ganze zu verweisen. Schon das ungewußt und unbefangen gegebene Selbstbiographische ist unendlich anziehend — dann die Verarbeiten und Nachsarbeiten bei seinen größten Werken, sein Verhalten gegenüber von Concert Directionen, Musikfest Comités, Behörden, Ministern, Fürsten und Königen; die tiefe Anhänglichkeit, die sich den Seinen gegenüber stets gleich bleibt, die wohlwollende Strenge, welche er seinen näheren tonkünstlerischen Freunden zeigt, die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er an die verschiedenartigsten musikalischen Unternehmungen herantritt. Welche ungeschmälerte Anerkennung läßt er dem Talente angedeihen, wenn es seinen Ueberzeugungen von der Würde der Kunst nicht zuwider wirkt, wie treffend und scharf aber auch tritt er dem Hohlen entgegen, vollends wenn es sich aufbläht! Was er z. B. über das berühmte selige

Rheinlied vom Jahre 1840 sagt, inmitten alles Spectakels, womit man es zu Markte trägt, das ist gar nicht bezeichnender auszudrücken. Man bedauert, wenn man auch nichts dagegen einwenden kann, daß die trefflichen Herausgeber gerade mit Beurtheilungen bekannter Männer und Werke unserer Zeit, die sich gewiß in Mendelssohn's Briefen finden, so sehr zurückgehalten haben. Doch es kam ihnen, und mit Recht, vor Allem darauf an, des theuren Mannes eigentlichstes Wesen recht klar hinzustellen, und das ist ihnen aufs vollkommenste gelungen.

Wir sogenannten literarischen Ansprüchen darf man an diese Briefe nicht gehen — sie sind mehr geplaudert als geschrieben, und an eine Styl-Vollendung, wie sie Mendelssohn im kleinsten Liede zeigt, hat er beim Hinwerfen dieser zum großen Theile vertraulichen Mittheilungen natürlich nicht gedacht. Aber wenn es ihm darum zu thun ist, eine Ansicht zu begründen, ein Urtheil festzustellen, dann wird der Ausdruck in seiner ungeschminkten Einfachheit so meisterhaft prägnant und erschöpfend, wie man es bei den berühmtesten Kritikern, Aesthetikern, Historikern nur gar selten findet. So in seinem Briefe an einen Herrn X. über die Schwierigkeit im Phantastischen zu gleicher Zeit lustig und doch bestimmt in den Umrissen zu sein — so in dem

Schreiben an Herrn Seuchay über die in Worte gekleidete Bedeutung der Instrumental-Musik — so in hundert kürzeren oder längeren Bemerkungen, aus welchen man ein prächtiges vade mecum für Tonkünstler zusammensetzen könnte. Dabei ist Eines auffallend, was vielleicht auch wieder auf den Componisten ein erläuterndes Licht wirft — es ist die Zurückhaltung im Ausdrucke, die ihn für die Dinge, die ihn noch so mächtig berühren, doch stets Worte gebrauchen läßt, welche diesseit, nicht jenseit seiner Empfindung liegen. Er wird nicht vom Schaffen, von der Begeisterung, von der Beseligung sprechen, sondern vom Arbeiten, vom Aufsitzgehen, vom Plaisir daran. Und so möchte der Mangel an Pathos und Leidenschaft, den Manche seiner Musik vorwerfen, wohl hauptsächlich in der Scheu zu finden sein, welche er vor der Hohlheit hat, die bei der geringsten Exzageration so leicht zu entstehen droht. Genug — das schöne Buch soll nicht den Titel zu einem Essai hergeben. Es war mir Bedürfniß, mich darüber auszusprechen nahen und entfernten Freunden gegenüber. Mögen die kostbaren Blätter so viele Leser finden, als sie es verdienen, und die durch und durch harmonische, lichte Gestalt des Geschiedenen und doch stets unter uns Weilenden zu gleicher Zeit verdeutlichen und verklären.

Köln, 18. August 1853.

Beethoven's Briefe.

Dr. Ludwig Nohl, Professor für Geschichte und Aesthetik an der Universität München, hat einen Band „Briefe Beethoven's" gesammelt und herausgegeben. Neben vielem Schönen und Erhebenden ist darin eine wahre Blumenlese von Miseren aus dem Leben eines großen Menschen enthalten, und man würde schließlich das Buch mit einem moralischen Katzenjammer aus der Hand legen, wenn Einem beim Lesen desselben nicht fortwährend die unsterblichen Sinfonien, Sonaten und Quartette des Meisters durch den Kopf zögen. Was man als Deutscher, als Componist, als deutscher Componist, als tauber, kranker Junggeselle, als Erzieher, als Liebhaber, ja, als Geschäftsmann Unangenehmes erleben kann, das springt bald hier, bald dort aus diesen Briefen hervor, und springt Einem in die Augen, daß sie naß davon werden. Aber man muß erwägen, daß das Schicksal in seinem Rechte ist, wenn es sich

ein Genie, wie das, welches Beethoven zu Theil ward, so theuer wie möglich bezahlen läßt. Der höchste Preis bleibt immer noch eine Bagatelle.

Der Herausgeber hat die Briefe eingetheilt in drei Abtheilungen, von welchen die erste (1783 bis 1815) „Lebens Freud' und Leid" und die letzte (1823 bis 1827) „Lebens Müh' und Ende" (ein wenig lieder cyklusartig benannt) die zweite (1815 bis 1823) einschließen, welche den Titel trägt: „Lebens Aufgaben". Warum diese mittlere gerade so bezeichnet wird, ist nicht recht verständlich; vielleicht, weil mit dem Jahre 1815 Beethoven die Vormundschaft seines Neffen zufällt. Man kann aber nicht wohl läugnen, daß es für Beethoven gewiß auch unter die „Lebens-Aufgaben" gehört habe, die C-moll-Sinfonie und den Fidelio zu schreiben. Gleichviel! man darf Herrn Nohl für seinen Sammlerfleiß nur dankbar sein, wenn auch die bedeutendsten Stücke dieser Sammlung längst bekannt waren.

Es ist nicht schwer, von dem Inhalte der Briefe eine übersichtliche Zusammenstellung zu geben. Die bei Weitem geringste Anzahl bilden freundschaftliche Briefe — auch ein Liebesbrief findet sich vor. Die anderen sind fast alle sachlichen Inhalts: Briefe an die verschiedenen Verleger seiner Werke, Briefe und Docu-

mente, die Vormundschaft und Erziehung seines jungen Neffen betreffend, ferner dergleichen in Bezug auf sein ihm von einigen fürstlichen Personen zugesichertes Gehalt, endlich Billets und Zettelchen, in welchen es sich von allem Möglichen handelt, von der Aufführung des Fidelio und von seinen Zänkereien mit seinen Dienstboten, von Dedicationen und von Aerzten, von Wohnungsveränderungen und Concerten und — ach — gar häufig vom Gelde, vom Gelde! Einen besonderen Platz muß man dem oft abgedruckten Testamente einräumen, dessen Original sich in den Händen des berühmten Violinspielers Ernst befindet, geschrieben in Heiligenstadt 1802, eine trauervolle Lamentation, in welcher der Meister auf die tiefergreifendste Weise um den Verlust seines Gehörs klagt. Nichts Anderes, was in Worten aus der Feder Beethoven's geflossen, reicht an das Interesse, welches diese Elegie immer wieder von Neuem einzuflößen vermag.

Eröffnet wird der Band durch die Dedication an den Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln, welche den ersten von Beethoven in seinem 12. Jahre „verfertigten" Clavier-Sonaten vorgedruckt ist. Der Herausgeber bemerkt etwas naiv dazu, sie sei „zwar schwerlich von dem Knaben selbst verfaßt, möge aber als erheiternder Gegensatz gegen seine eigene spätere Aeuße-

rungsweise gegen Hohe hier ebenfalls Platz finden". Beethoven wurde sicherlich in seinem ganzen Leben nicht fähig, so correctes Deutsch zu schreiben, wie es in dieser Zueignung enthalten, und noch viel weniger würde er solch zopfigen Schwulst je haben erdenken können. Was aber die „Aeußerungsweise gegen Hohe" betrifft, so ist der Brief an den König von Preußen (381 der Sammlung) wegen Zueignung der neunten Sinfonie nur in so weit in einem anderen Tone geschrieben, als sich dieses nach Verlauf eines halben Jahrhunderts von selbst ergab. Eben so beweisen die Schreiben an den Grafen Hatzfeldt, an den Fürsten Lichnowsky, an die Gräfin Kinsky und vollends die kürzlich erschienenen Briefe an den Erzherzog Rudolf, daß Beethoven sich den Großen dieser Erde gegenüber eben so benahm, wie andere Erdenkinder, die etwas von ihnen wollen oder ihnen etwas schulden. Daß er seine Heftigkeit im Verkehr mit Fürsten eben so wenig zu zügeln wußte, als mit Dienstboten, ist ein anderes Capitel.

Die Briefe an die Freunde und Freundinnen seiner ersten Jugend, Wegeler und v. Breuning (schon aus Wegeler's Mittheilungen bekannt), sind nicht gar zahlreich — aber sie wirken wohlthuend, wenn sie zuerst im Jahre 1793 und schließlich wenige Wochen vor

dem Ende des Meisters 1827 erscheinen. Wie Beethoven selbst zugesteht, muß er sich Manches gegen sie haben zu Schulden kommen lassen; aber die tief herzliche Treue, die er ihnen nach allen inneren und äußeren Trennungen trotz alledem und alledem bewahrt, berührt Einen um so wärmer, als man auch die nie erloschene Liebe zur rheinischen Heimath und die dankbare Erinnerung an die ersten Jugendjahre herauszulesen vermeint. Beethoven's Verhältniß zu Ries und die an letzteren gerichteten Briefe sind ebenfalls bekannt. Man hat Ries zuweilen den etwas unfreundlichen Ton, der in seinen „Mittheilungen" hier und da durchbricht, verübeln wollen. Aber man muß eingestehen, daß, wenn Beethoven Ries seine ersten Schritte in Wien erleichterte und ihm den Ruhm verlieh, sich seinen Schüler nennen zu dürfen, Ries bis an das Ende mit aufopferndster Thätigkeit seinem Meister alles leistete, was in seinen Kräften stand. Vom ersten Briefe an, in welchem Ries Stimmen zu corrigiren befohlen wird (1801), bis zum letzten hier mitgetheilten vom Jahre 1823, ist der Schüler stets in den Geschäften des Meisters thätig, verschafft Bestellungen, Honorare, unternimmt Aufführungen mit rastloser Gefälligkeit und Betriebsamkeit. Hier und da werden ihm dafür ein paar freundliche Bemerkungen über seine Compositionen

gnädiglich zugeworfen, aber nicht einmal zur mehrfach in Aussicht gestellten Dedication eines Werkes an Ries' Gattin kommt es von Seiten des Meisters. Es ist in der Ordnung, aber doch hervorzuheben, daß Beethoven von seinen Freunden sehr viel verlangt — ein gewisser hereischer, wohl auch herrischer Egoismus scheint in der Natur großer und zuweilen wohl auch kleiner Genies zu liegen.

Eine Reihe von Billets an einen tüchtigen Dilettanten, Zmeskall von Domanowecz, zieht sich auch durch den ganzen Aufenthalt Beethoven's in Wien. Der gute Mann muß zu allen möglichen Besorgungen herhalten und wird stets humoristisch tractirt. Der Humor des Meisters in seinen Briefen und einigen sich vorfindenden musikalischen Späßen giebt freilich keine Ahnung von dem, der aus seinen Compositionen hervorsprudelt. Es sind unendlich wohlfeile Witze, die im Moment des Entstehens und Verbrauchens heiter genug gewesen sein mögen, die aber die Unsterblichkeit schlecht vertragen. Gerade um deßhalb mögen sie um so charakteristischer sein.

Hier mag denn auch wohl der zahlreichen Zettel, die an Schindler adressirt sind, Erwähnung gethan werden. Schindler war zwar ex professo „l'ami de Beethoven", aber er war doch eigentlich nur ein huld-

reich beschütztes Factotum desselben. Die verschiedensten Aufträge aller Art werden ihm octroyirt und dazwischen wird ihm dann auch noch der Text gelesen: „Wo ist Ihre Beurtheilung?! Wo sie immer ist“ u. dergl. Daß Beethoven dem Unermüdlichen im Laufe der Jahre eine Art von dankbarer Zuneigung schenkte, wenn er auch zeitweise mit der Himmel weiß welchen Namen von ihm spricht, soll eben so wenig geläugnet werden, als daß es dem unsterblichen ami vergönnt gewesen, sehr tiefe Einblicke in die äußeren Verhältnisse und Zustände Beethoven's zu gewinnen. Ob mehr? In einem Briefe an den Pfarrer Amenda, den Beethoven wirklich geliebt zu haben scheint, liest man folgende Worte, die freilich keinen Bezug auf Schindler haben, aber doch sehr bezeichnend sind: „Ich betrachte ihn und .... als bloße Instrumente, worauf ich, wenns mir gefällt, spiele; ich taxire sie nur nach dem, was sie mir leisten.“ Das ist wenigstens sehr offenherzig!

Von der Freundschaft zur Liebe ist nur ein Schritt — les extrêmes se touchent. Der an zwei auf einander folgenden Tagen an die Gräfin Giulietta Guicciardi geschriebene Brief wird hier, wie der Herausgeber versichert, „diplomatisch genau“ wiedergegeben — hoffentlich doch sehr genau? Er schließt mit den Worten: „Ewig dein, ewig mein, ewig uns“, als Post-

ſcriptum, und enthält das ewige „Himmelhochjauchzen, zum Tode betrübt“ verliebter Seelen, freilich nicht in Goethe'ſchem Deutſch. Dieſe Gräfin Guicciardi war ein Jahr nach dieſen Ewigkeiten die Gemahlin des Grafen Gallenberg geworden. Beethoven hat ihr die berühmte Cis-moll-Sonate zugeeignet — „quasi fantasia“.

„Gott, wie liebe ich Sie“, heißt es auch am Ende des letzten der drei von Bettina ſelbſt mitgetheilten und an ſie gerichteten Briefe. Die Echtheit derſelben iſt mehrfach angezweifelt worden — Herr Nohl meint, nach Herausgabe der anderen Beethoven'ſchen Briefe werde dies nicht mehr möglich ſein. Ich geſtehe in aller Demuth, daß die ſprachliche Form derſelben mir gerade inmitten jener Schreiben zum vollſtändigen Räthſel wird. Der kurze Umgang mit Bettina müßte auf Beethoven einen linguiſtiſchen Einfluß ausgeübt haben, der noch auf ihn einwirkte, während er ihr ſchrieb, aber auch nur während dieſer kurzen Momente. Was den Inhalt betrifft, ſo iſt derſelbe auch oft kraus genug. „Ihr Beifall iſt mir am liebſten auf der ganzen Welt“, ſagt Beethoven zu Bettina. Ferner: „Wenn ſo zwei zuſammenkommen, wie ich und der Goethe.“ Hieße es noch wenigſtens: wie der Goethe und ich! Jener oft citirten Geſchichte aber, wie Beet-

hoven, der, als er in Teplitz mit Goethe spazieren ging, sich „mit untergeschlagenen Armen, den Hut auf dem Kopfe, durch den dichsten Haufen“ der kaiserlichen Familie einen Weg bahnte und „zu seinem wahren Spaß Goethe, mit abgezogenem Hute, tief gebückt, zur Seite stehen sieht“, — jener Reromentade hat man denn doch zu viel Ehre angethan, wenn man sie als den Beweis von Beethoven's republikanischem*) und Goethe's servilem Wesen ansehen wollte. Denn in demselben Momente rühmt sich Beethoven: „Der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst, — die Herrschaften kennen mich“; er legt also hierauf doch offenbar einen nicht geringen Werth. Und das sollte wahr sein, daß er nachher „Goethe'n (dem großen Goethe, dem zweiundsechzigjährigen Staats-Minister von Goethe Excellenz) den Kopf gewaschen und ihm seine Sünden, und zwar am meisten die gegen Bettina, vorgeworfen“? Vielleicht, und desto schlimmer! Aber was verzeiht man nicht einem Beethoven — und einer Bettina!?

Die erste Hälfte von dem Leben des Meisters in

*) Als später vor Gericht dargethan wurde, daß Beethoven trotz des van in seinem Namen nicht vom Adel sei, äußerte er sich: „Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen.“

Wien ist nach außen hin verhältnißmäßig eine glückliche zu nennen. Er fand, wie auch aus seinen Briefen überall hervorgeht, aufrichtige Verehrer, warme Freunde, thatkräftige Gönner. Die Verleger reißen sich um seine Compositionen, die Künstler seiner Umgebung beeifern sich, sie würdig aufzuführen. Das größere Publikum verhielt sich freilich oft lau genug und die Akademien (Concerte) des Meisters trugen ihm zuweilen kaum die Kosten ein. Einer der bedeutendsten russischen Musikfreunde, Graf Wilhourski, erzählte mir noch neulich, wie einsam er in den Sperrsitzen bei der ersten Aufführung der Pastoral-Sinfonie dagesessen, und wie Beethoven ihm, als er gerufen worden, einen so zu sagen persönlichen, halb freundlichen, halb ironischen Bückling gemacht. Jedoch er bezog eine ziemlich ansehnliche Pension von mehreren Großen (vom Staate erhielt er weder Unterstützung, noch Auszeichnung)*) und konnte seiner Kunst so leben, wie es seine zahlreichen Werke aus jener Zeit verkünden. Merkwürdig bleibt das Anerbieten, welches er der Wiener Theater-Direction machte, gegen ein bestimmtes Gehalt jährlich eine große Oper und daneben noch kleinere

*) „indem mir Oesterreich nichts als Verdruß und nichts zu leben giebt." S. 236.

dramatische Werke zu schreiben. Man ging natürlich nicht darauf ein — hatte Beethoven doch nur den „Fidelio" für die Bühne componirt gehabt! Auch in „wirkliche kaiserliche Dienste zu kommen", machte er den vergeblichen Versuch und meinte, „einstweilen würde ihn schon der Titel eines kaiserlichen Capellmeisters sehr glücklich machen: könnte ihm dieser erwirkt werden, so wäre ihm der hiesige Aufenthalt noch viel werther". Ein brillanter Antrag Seitens des Königs von Westfalen nach Kassel brachte seine Gönner dazu, ihm jene schon erwähnte Pension zu geben; sie wurde ihm später bedeutend geschmälert, um ihn für Wien (?) zu erhalten. Der Plan einer großen Kunstreise beschäftigte den Meister auch, man könnte fast sagen: sein Leben lang, — und doch hat er, vorübergehende Ausflüge nach Bädern abgerechnet, Wien nie verlassen. Seine unglückselige Taubheit mag, bewußt oder unbewußt, ihn von allem Derartigen abgehalten haben. Das Herz blutet Einem, wenn man in einem Briefe an Wegeler vom 2. Mai 1810 liest: „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst

wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. O, so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet."

Wohl hatte Freund Breuning Recht, von der Adoptirung des Neffen abzurathen. Dieser unselige, in der edelsten Absicht gethane Schritt brachte Beethoven vielleicht noch mehr Kummer, als Krankheit und Taubheit, und zog ihn jedenfalls in einen Wirrwarr trostloser Verhältnisse. Er übergiebt den Knaben verschiedenen Lehrern und Instituten, denen er traut und auch wieder nicht traut, er soll seine Mutter (die der Meister verachtet)*) ehren, aber so wenig, wie möglich, und nie unter vier Augen sehen, versucht, in sein eigenes Leben allerlei Zwang einzuführen um des Neffen halber, und erreicht damit meistentheils nur, jenen aus seiner Ordnung zu bringen, und legt sich bis zum Lebensende Verpflichtungen auf, die offenbar über seine Kräfte gehen. Dazu kommen Verhandlungen mit den Gerichten, Processe, Widerwärtigkeiten aller Art. Und doch fühlt man heraus, daß es ihm wohlthuend war, sich als Vater fühlen, ein Wesen sein und Sohn nennen zu dürfen. Einem so tiefen Ge-

*) Der Herausgeber verzeihe die Bemerkung, daß es gewiß unnöthig war, durch die schmutzigen Geschichten (S. 253) eine Sammlung B.'scher Briefe zu beflecken.

müthe mußte es mit der Zeit ein grausamer Mangel sein, nur in den leichten, oberflächlichen Verhältnissen mit den Menschen zu verkehren, wie die Abwesenheit einer Familie sie mit sich bringt. Er durfte darüber klagen, und wir sollen Antheil an seiner Wehmuth nehmen. Aber würde ihm, wenn er Familienvater geworden, die volle Kraft zu so unausgesetztem reinen künstlerischen Schaffen geblieben sein? Man darf es bezweifeln.

Wie gern Beethoven sich hülfreich und wohlthätig bewiesen, geht aus gar manchen der vorliegenden Briefe hervor. Er ergreift einzelne Gelegenheiten, die sich ihm dazu bieten, mit wahrem Feuereifer, und war gewiß so aufrichtig wie möglich, wenn er dem Kammer-Procurator Varenna in Graz schreibt: „Nie, von meiner ersten Kindheit an, ließ sich mein Eifer, der armen, leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas Anderem abfinden, und es braucht nichts Anderes, als das innere Wohlgefühl, das d. G. immer begleitet." Oft meint man herauszufühlen, daß er Verlangen trägt, trotz der ihn so vollständig ausfüllenden Kunst, auch noch nach anderen Seiten thätig und wirkend in Welt und Leben einzugreifen. Aber einer so kolossalen Organisation wie der seinen mußten, ich weiß nicht, welche Verhältnisse noch eng und dürftig

erſcheinen, und wohl konnte es ihm nur werden, wenn er, über alles Irdiſche erhaben, ſich in der Welt befand, welche die einzige wahrhaft freie iſt.

Wenn nun unſer hoher Meiſter Näher- und Fernerſtehenden gern die helfende Hand bot und ſich freundlich und gefällig erzeigte, ſo brachten ſeine Heftigkeit und ſein Mißtrauen in allen ſeinen freundſchaftlichen Verhältniſſen wahrhaft vulkaniſche Erſchütterungen hervor. Auch hiefür finden ſich in ſeinen Briefen hinreichende Belege — über jeden der ihm aufs intimſte Vertrauten wird gelegentlich der Stab gänzlich gebrochen — da aber keine Execution zu vollführen iſt, kommt die Gnadenbotſchaft früher oder ſpäter, und ſtets noch zeitig genug.

Immer trüber wird es in dieſen Briefen gegen das Ende zu. Ewige Wirrniſſe durch den Neffen, dabei finanzielle Verhältniſſe, die B. zu einem Diplomatiſiren mit Verlegern, zu einem Aufſuchen von Dedicationshelden, zu einem Preisgeben ſeiner Werke an unzureichende Muſik-Geſellſchaften, ja, ſogar zum Herausgeben allzu geringer Produkte nöthigen, daß Einem ganz bange werden könnte, wüßte man nicht, mit wem man zu thun hat. Dabei eine Häuslichkeit, wenn man ſie ſo nennen darf, in welcher er ſich gedrungen oder gezwungen fühlt, beute ſeiner Haushälterin

„ein halb Dutzend Bücher an den Kopf", morgen seinen „schweren Bettsessel auf den Leib zu werfen", um einen Tag Ruhe zu haben. Die gute Frau Streicher, an welche die lamentabeln Ergüsse über seine wirthschaftlichen Zerwürfnisse gerichtet sind, mag zuweilen mit Mühe ein Lächeln unterdrückt haben, wenn der große Beethoven ihr schreibt: „Die N. hat außer ihren zwölf Kr. Brodgeld auch einen Semmel Morgens; ist das mit der Küchenmagd auch der Fall? Ein Semmel macht für ein Jahr achtzehn Gulden." Aber sie nahm sich des armen, geplagten Mannes mit schwesterlicher Liebe und Aufmerksamkeit an — und so knüpft sich ihr Alter an die Erinnerungen an einen Beethoven, während die Jugend ihres Gatten mit der Schiller's verknüpft ist.

In diesen jammervollen Zeiten entstanden die neunte Sinfonie und die Missa solemnis! — Siege des Geistes über den elendesten irdischen Plunder, die an Kraft und Größe keiner der weltgeschichtlichsten Schlachten nachstehen.

Aeußerungen Beethoven's über componirende Zeitgenossen kommen in diesen Briefen nicht vor, mit Ausnahme eines Schreibens an Cherubini, welches zwar geschäftlicher Natur ist, aber für den pariser Meister vollste Anerkennung athmet. B. mag sich auch wenig

genug um seine Zeitgenossen bekümmert haben. Was fragt solch ein Leviathan nach allem dem Gethiere, das um ihn herumschwimmt, ohne ihn je in seinem Wege stören zu können?!

Von den dreihundertneunundneunzig Stücken der Sammlung datiren nur etwa zehn aus dem vorigen Jahrhundert. Ueber die mächtigste Entwickelungszeit des wunderbaren Menschen erfährt man aus diesem Buche nichts Neues, wie denn auch aus den späteren Jahren so Vieles der Aufklärung bedarf und so viel Anderes ganz unbekannt ist. Möchte doch Otto Jahn sein der musikalischen Welt gegebenes Versprechen, Beethoven's Biographie zu schreiben, nicht länger zu erfüllen anstehen lassen! Er ist dazu berufen. Seiner archäologischen Spürkraft, Sammlerlust, seinem scharfen Urtheile, seiner künstlerischen Einsicht verdanken wir es, von Mozart's Leben und Wesen eine wahre Anschauung gewonnen zu haben, und wer hätte nicht den sehnlichsten Wunsch, daß ihm dies auch von seinem vielgeliebten Beethoven zu Theil werde?

Unserem herrlichen Rheinstrome möchte man den titanenhaften Meister vergleichen, der sich durch Felsen und Berge seinen Weg bahnt, immer mächtiger dahinfließt, Glück und Segen verbreitend. Und wie unscheinbar werden die Steinblöcke, die ihn hier und da

in seinem Laufe aufschäumen machen, die Sandbänke, die da und dort auftauchen, wenn man den Blick in ihn versenkt und sich dem Anschauen seiner reinen Größe mit ganzer Seele hingiebt! Und wie viele Geschlechter werden sich noch an ihm erlaben, erkräftigen und erheben!

Die Preisaufgaben des Rheiniſchen Sängervereins (1866).

Der Rheiniſche Sängerverein hat unter anderen löblichen Aufgaben ſich auch jene geſtellt, die bisher etwas magere Literatur größerer und ernſterer Compoſitionen für den Männerchor zu bereichern. Seit mehreren Jahren ſchreibt er zu dieſem Zwecke alljährlich eine Concurrenz auf ſehr liberalen Grundſätzen aus. Dem Componiſten iſt für die gegebene Aufgabe ein weites Feld gelaſſen: ſein Werk bleibt ſein Eigenthum, und der von dem Vereine ausgeſetzte Preis iſt nach unſeren deutſchen Verhältniſſen nicht gering zu nennen. Es iſt ſchon die gute Abſicht anzuerkennen, den Tonſetzern überhaupt etwas zukommen laſſen zu wollen — eine Intention, die eben ſo ehrenwerth als ſelten —, aber wichtiger iſt es jedenfalls, den ſechzig bis achtzigtauſend Deutſchen, in einer Art von Einigung

lebenden Sängern kräftige musikalische Speise zu bieten — sie bedürfen derselben.

Bei dem ersten oder vielmehr den ersten von Aachen ausgeschriebenen Preisen wollte das Glück den Vereinen wohl. Es fanden sich zwei vortreffliche Arbeiten, die „Velleda" von Brambach und „Heinrich der Finkler" von Büllner, die denn auch bei der Aufführung zu ausgezeichneter Wirkung gelangten. Aber schon die vorjährige Preis-Ausschreibung und eben so die diesjährige blieben ohne befriedigendes Resultat. Nicht als ob keine Arbeiten eingesandt worden wären — die Preisrichter wissen davon zu erzählen —, aber keine der eingegangenen Compositionen wurde eines Preises für würdig erachtet.

Sollte man daraus schließen wollen, daß allzustrenges Gericht gehalten worden, so muß darauf erwidert werden, daß es sich nicht bloß darum handelte, ein Werk zu finden, welches eine geringere oder größere Dosis Talent zeigte: die Composition mußte derartig beschaffen sein, daß man bei der Aufführung auf eine wenigstens erfreuliche Wirkung zählen konnte. Eine Verantwortlichkeit in dieser Beziehung scheinen nun die Herren Preisrichter nach Durchsicht der eingegangenen Compositionen nicht haben auf sich nehmen wollen.

Die bisherigen Ergebnisse stellen die oft besprochene Frage über die Zweckmäßigkeit der Preis-Aufgaben in der Kunst, namentlich in der Tonkunst, von Neuem in den Vordergrund. Man muß jedoch zweierlei Arten derselben auseinander halten. Die eine bezweckt die Auffindung und Unterstützung junger Talente, die andere die Hervorbringung tüchtiger Werke. Besprechen wir beide.

Die erstere Art, von den Regierungen Frankreichs und Belgiens in großartigem Maßstabe geübt, in Deutschland durch die Mozart-Stiftung in Frankfurt, neuerdings durch die Meyerbeer-Stiftung vertreten, hat trotz Allem, was dagegen vorgebracht worden, oft sehr erfreulich gewirkt. Man wendet ein, daß gar manche der sogenannten Grands prix in Paris später doch nicht gehalten, was sie versprachen, und daß die wahrhaft talentvollen, zum Theil berühmt gewordenen, wie Herold, Berlioz, Halevy, Gounod, Thomas und Andere, auch ohne jenen Preis ihre Carrière gemacht haben würden. Daß nicht alle Blüthen zu Früchte reifen, ist ein ewiges Naturgesetz — daß aber diejenigen, welchen mehr Sonne und Regen zu Theil, nicht hierdurch zu saftigeren Früchten geworden, möchte schwer zu beweisen sein. Und sind einige sorgenlose Jahre dem wahren Talente nicht, was milde Früh-

lingssonne der keimenden Blüthe? Eben so hat die bescheidene Frankfurter Mozart-Stiftung schon mehr als einem begabten Jünglinge in doppelter Weise genützt, indem sie demselben die ernste Fortsetzung seiner Studien erleichterte und ihm zu gleicher Zeit die Theilnahme des musikalischen Publikums schon früh in einem gewissen Maße zuwendete. Es mag Anderen überlassen bleiben, die Kehrseiten derartiger Preisverleihungen näher zu beleuchten — sie fallen im Verhältnisse zu ihren guten Wirkungen sicherlich nicht schwer ins Gewicht.

Um desto geringer aber erscheinen die Resultate derjenigen Preis-Ausschreibungen, bei welchen es sich darum handelte, die Entstehung von Kunstwerken bestimmter Form oder Gattung zu befördern. Zahlreich sind die Versuche, die in dieser Weise gemacht worden, aber es ist vielleicht kein einziges Werk von großer Bedeutung, gewiß keines von anerkanntem Rufe zu nennen, welches einem jener Wettstreite seine Existenz verdankte, und die meisten der den stolzen Namen Preis-Quartett, Preis-Sonate u. dgl. tragenden Stücke gehen über eine anerkennenswerthe Faktur nicht hinaus. Es ist dies auch ganz natürlich. Eine Summe Geldes, mag man sie auch noch so gern gewinnen, die relative Anerkennung von zwei oder drei Preisrichtern, mag

man sie auch noch so sehr schätzen — begeisternd können diese Elemente nicht wirken. Und wenn auch die zur Einsendung gewährte Frist hinreichend ausgedehnt ist, sie muß eben doch eingehalten werden und kann unter Umständen zu einer Eile führen, welche die Arbeit fördert, ohne ihr förderlich zu sein. Das Schlimmste ist aber, daß diejenigen Componisten, von welchen brauchbare Werke zu erwarten sein würden, sich in den meisten Fällen von diesen Preis-Aufgaben fern halten.

Es soll durchaus nicht geläugnet werden, daß es stets jüngere Künstler giebt, die, bald oder ganz unbekannt, mehr geniale Begabung haben als manche derjenigen, welchen sich die Theilnahme des Publikums und der Verleger schon zugewendet. Aber einen Vorzug wird man in allen Fällen den letzteren zugestehen müssen, denjenigen längerer Erfahrung und mithin größerer Sicherheit; sie haben solche Vorzüge ja auch theuer erkauft! Kann man es denselben nun auch verdenken, wenn sie sich den Zufälligkeiten solcher Concurrie nicht aussetzen, wenn sie nicht größere Werke schaffen wollen, die möglicher Weise zurückgelegt werden, oder den unangenehmen Eindruck von sich fern halten wollen, im einzelnen Falle sogar von Mitstrebenden ausgestochen zu werden, welchen sie im Allgemeinen überlegen sind? Man wird einwenden, diesem

Ungemach sei dem Publikum gegenüber tagtäglich der Größte ausgesetzt. Gewiß. Aber das Publikum ist eine Naturgewalt: man muß es nehmen, wie man das Wetter nimmt. Ein Anderes ist das Urtheil einiger weniger, wenn auch noch so gewissenhafter Männer; Einseitigkeiten sind dabei doch immer sehr möglich, und es liegt auf der Hand, daß ein Künstler von Ruf da, wo im Grunde nicht sehr viel für ihn zu erreichen, nicht leicht eine bedeutende Arbeit unternehmen wird, wenn sich die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit gegen das Gelingen stellt. Denn von allen sich auch mehr oder weniger Gleichstehenden kann doch nur Einem das Glück günstig sein.

Es sind aber nicht einmal hauptsächlich die genannten, etwas egoistischen Gründe, welche Tonsetzer von Ruf abhalten, um den beigerechneten Preis zu ringen: bei den Meisten ist das Gefühl vorherrschend, es sei nicht in der Ordnung, Künstlern, die ihre Laufbahn beginnen, diese Gelegenheiten, sich bekannt zu machen, zu entziehen oder doch wenigstens zu erschweren. Das ist auch ganz schön und gut. Aber in den seltensten Fällen werden junge Tonsetzer mit anderen als solchen Werken ihren Ruhm gründen, welche sie in freiwilliger Nothwendigkeit aus ihrem tiefsten Innern geschaffen. Ein tüchtiges Kunstwerk auf Bestellung zu

schreiben, ist die Sache des erfahrenen Meisters und auch lange nicht eines jeden!

So scheint denn nach diesen Vorgängen und Darlegungen der Rheinische Sängerverein auf den Erfolg seiner Preis-Ausschreibungen keine großen Hoffnungen setzen zu dürfen. Es wäre aber Jammerschade, wenn er deßhalb seine schönen Bestrebungen aufgäbe. Denn die dramatische Cantate für Männerchor, weibliche Solostimmen und Orchester ist eine Kunstform, welche, wenn sie nicht allzu breite Dimensionen annimmt, die Mittel bietet, nicht allein zu einem wirkungsvollen, sondern auch zu einem in sich wahren und in jeder Beziehung echten Kunstwerke. Sie hat dabei den Vorzug, von unseren größten Meistern nicht bearbeitet worden zu sein und hiedurch lohnender zu werden für die Epigonen, wie eine hohe und höchste Kritik die lebenden Tonsetzer bei jeder Gelegenheit (wohl zur Aufmunterung?) zu bezeichnen pflegt. Unter diesen Epigonen findet sich eine Anzahl höchst ausgezeichneter Componisten, die ganz und gar das Zeug haben, Werke wie die gewünschten in gediegener und wirkungsvoller Weise zu verfassen. Der Verein wende sich an dieselben. Der Eine oder der Andere wird sich leicht für die Aufgabe erwärmen, welche, an sich schön und künstlerisch, anziehender wird durch die sichere Aussicht, ein

neues Werk in seiner ersten Frische vortrefflich aufführen zu hören und — besser dafür belohnt zu werden, als dies unter den gewöhnlichen Verhältnissen möglich. Man bespreche mit dem Componisten die Wahl des Textes, verschaffe ihm, wo es Noth thut, die Hülfe eines gewandten Poeten, lohne und ehre auch diesen, und es müßte sonderbar zugehen, wenn nicht gar manche hübsche, gute und sogar treffliche Werke diesem Verfahren ihre Entstehung verdanken sollten. Machen es doch die Franzosen mit ihren Opern-Componisten in ähnlicher Weise, und seine lyrische Bühne kann sich mit der *Opéra comique* messen in Beziehung auf die enorme Anzahl seit mehr als einem Jahrhundert entstandener reizender und geistreicher lyrischen Dramen. Denn wie viel auch mit Recht gegen die Gelegenheits-Produktion im engeren Sinne einzuwenden sein mag, dem begabten Componisten lohnende Aufgaben zu stellen, welche unmittelbar ins Leben treten sollen, ist, sofern nur die Aufgaben echt künstlerischer Natur, die einzige Art und Weise, ihn wirklich zu fördern. Machen kann man ihn natürlich nicht.

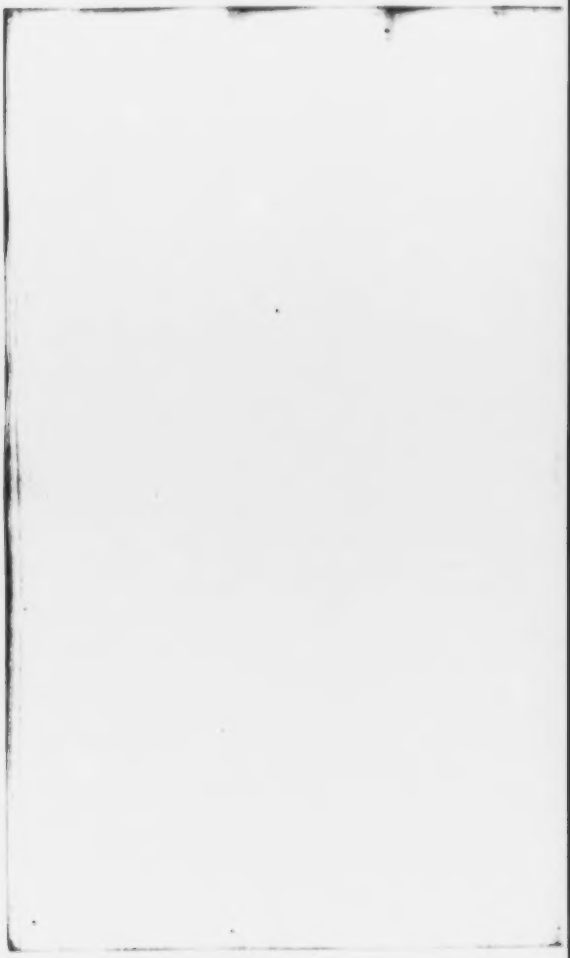
Für vieles Jahr ist leider an eine größere Vereinigung zu lyrischen Zwecken nicht zu denken. „Der Sänger muß zum blut'gen Kampf hinaus!“ Hoffen

wir, daß das künftige uns wieder im Frieden finden und der Rhein den Künsten des Friedens die altgewohnte, echt und rein deutsche Stätte wieder zu gewähren im Stande sein werde. Eine edle, kräftige, neue Arbeit der besprochenen Gattung wird dann gewiß das dankbarste Publikum finden, mag der Tonsetzer dem alten oder dem neuen Bunde angehören.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Aus dem

Toulebeu unſerer Zeit.



Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

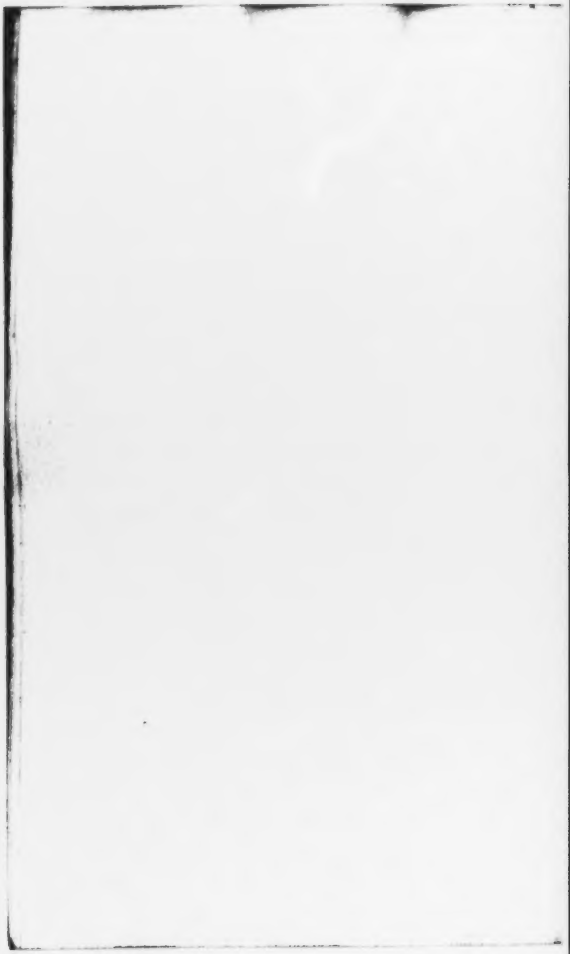
Zweiter Band.

Leipzig,
Hermann Mendelssohn.
1868.

Das Ueberſetzungsrecht bleibt vorbehalten.

Inhalt.

	Seite
Plaudereien mit Rossini (1856)	1
Nachruf an Robert Schumann (1856)	85
Nach der Bestattung Grunwald's (1863)	90
Karl Klingemann (1862)	95
Erinnerungen an den Abbate Baini (1846)	101
Josephine Lang, die Liedercomponistin (1867)	116
Das Musikfest in Aachen (1857)	137
Das Musikfest in Aachen (1867)	188
Die Musik und das Publikum (1864). (Freundlichst überlassen von der DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln)	220
Ehrenfeier (1849)	264
Prolog zu Beethoven's Geburtstag (1856)	270



Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig sind folgende Ausgaben erschienen von:

Felix Mendelssohn Bartholdy,

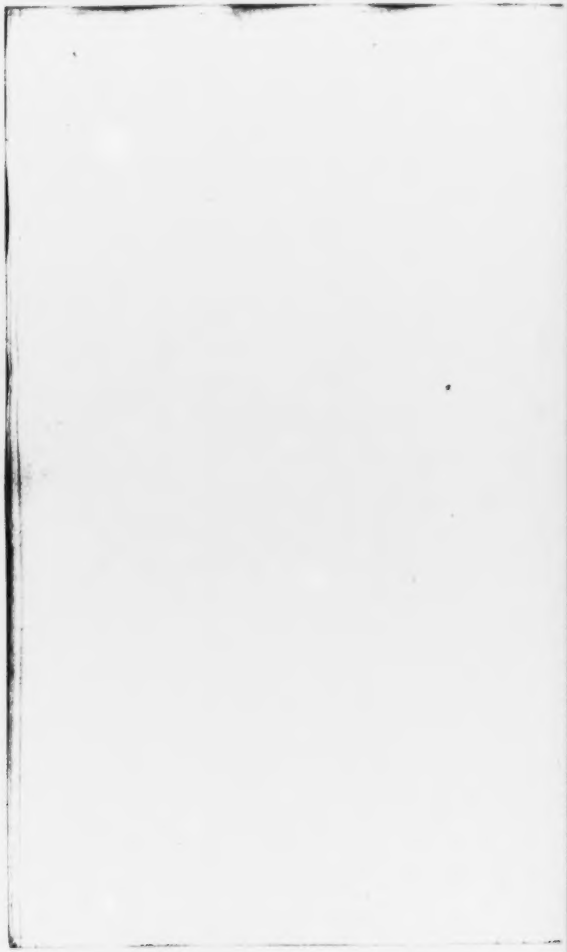
Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin. 7. Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	— Ngr.
„ geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 „	10 „
„ elegant geb. in lila Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie . . .	3 „	15 „

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und Professor Dr. **Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämmtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von Dr. **Julius Rietz**, 5. Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	15 Ngr.
„ geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 „	25 „
„ elegant geb. in lila Leinwand mit Goldschnitt	3 „	— „



Plaudereien mit Roſſini.

Ein herrlicher September-Morgen! Kein Wölkchen am blauen Himmel — ein friſcher Oſtwind kräuſelt die Wogen der See, welcher es wohl zu thun ſcheint, ein wenig aufgerüttelt zu werden. Die anmuthigen Landhäuſer am Strande und auf den Höhen erſcheinen wie vergoldet von den Strahlen der Sonne, die reizenden Gärten mit ihren üppigen Blumenbeeten ſchillern in den lebhafteſten Farben. Große Fiſcherbarken ſchaukeln umher auf der graulichen Woge mit weit aufgeblähten Segeln. Dort drüben die weißen Häuſer von Havre le Grace, woher eben das ſchwarze Dampfſchiff heranеilt, links die grünen Hügel, die ſich über dem kleinen Lokalfluſſe, dem Touck, hinziehen, und in der Mitte die unendliche gerade blaue myſtiſche Linie, auf welcher in langen Zwiſchenräumen dem ſpähenden Blicke ein Segel oder eine leichte Rauch-

welke erscheint. Ein beglückender Anblick, erheiternd und erhebend zu gleicher Zeit.

Trouville hält auf eine eigenthümliche Weise die Mitte zwischen einem fashionablen Seebade und einem friedlichen Landaufenthalte. Unternehmende Köpfe wollen es auch mit der Zeit zu einem wichtigen Hafen machen; doch wird die See den feinen Uferland noch oft benetzen und wieder trocknen lassen, bis es dazu kommt. Eine nicht geringe Anzahl vornehmer französischer Familien hat sich hier, zum Theil unmittelbar am Meere, angesiedelt, natürlich nur für die schönen Sommer-Monate — der Herbst ruft diese Vielgeplagten zur Jagd und zu ihren Festlichkeiten ab — und im Winter kann man ja außerhalb Paris eigentlich gar nicht leben. Der sechsundachtzigjährige vielgenannte Kanzler Pasquier kommt jedes Jahr hierher, und der Salon der Gräfin B., seiner langjährigen Freundin, gehört vielleicht zu den interessantesten in Frankreich. Wohlhabende und angesehene Familien aus Caen und Lisieux betrachten Trouville als ihre Campagne, und Besuche aus Havre bringt das Dampfschiff täglich ein paar Mal. Eine Art von Curhaus, Salon genannt, vereinigt einen Theil der Badegäste, namentlich während der Nachmittags- und Abendstunden. Es ist ganz artig, aber ohne großen Luxus eingerichtet.

Man findet eine große Anzahl französischer und einige englische Zeitungen, ein Billardzimmer, einen Tanzsaal, welcher allwöchentlich zwei Mal zu Bällen benutzt wird und die Gesellschaft in den späteren Abendstunden vereinigt; Zimmer, in welchem Tanz- und Musikunterricht gegeben wird, aber keine eigentliche Restauration. Der Besuch des Salons wird bezahlt — da es im unmoralischen Frankreich an diesen Badeörtern keine Spielhöllen giebt, so ist das wohl nicht anders möglich. Eine bedeckte Terrasse mit der schönsten Aussicht auf das Meer und auf Havre zieht sich in einem Halbbogen um das Gebäude, und es wird da gestickt, geklatscht, Whist und Domino gespielt, gelesen, geraucht, spazieren geschlendert, und was dergleichen nützlicher Beschäftigungen mehr sind. Außerdem bieten die näheren und ferneren Umgebungen von Trouville Gelegenheit zu Spaziergängen und kleinen Reisen von geschichtlichem, landwirthschaftlichem und naturhistorischem Interesse. Wenn man eine wechsellose Gesundheit und eine wechselvolle Brieftasche mitbringt, kann man seine Zeit vortrefflich zubringen.

Unter den hier Anwesenden nahm General Monet, welcher bei dem ersten Angriff auf den Malakoff am 18. Juni verwundet worden, das Interesse sehr in Anspruch. Seine Physiognomie und sein ganzes Wesen

tragen durchaus den Charakter der einfachsten Biederkeit und Anspruchslosigkeit und dabei einer kräftigen Intelligenz. Von dem Feldzug in der Krim, von den dort wirkenden Persönlichkeiten, von den überstandenen und zu überstehenden Gefahren und Mühen sprach er mit der größten Einfachheit und Offenheit. Wenn man ihm eine Stunde lang zugehört, zugehorcht hatte, bekam man von der Belehrung, welche einem durch die Zeitungen zu Theil geworden, keine sonderliche Idee. Es wird manchen Leser interessiren, zu erfahren, daß die Mutter des Generals eine Deutsche ist und gegenwärtig nach dem Tode ihres Mannes auch wieder in Deutschland lebt. Auch hat der General vor, die Zeit bis zu seiner vollständigen Genesung in Deutschland zuzubringen.

Der eigentliche Löwe aber unter den hier weilenden Gästen war und blieb „der Schwan von Pesaro", Gioachimo Rossini. Er ist seit einem viertel Jahrhundert für die Franzosen unbedingt der größte musikalische Name, und weder seine Abwesenheit von Frankreich, noch seine Unthätigkeit haben daran etwas geändert. Die sogenannte musikalische Revolution datirt man von seinem Auftreten in Paris, und in ihrem Lobe vereinigen sich Ultraroyalisten und rothe Republikaner. Indeß giebt es ja in allen Ländern, in wel-

chen westeuropäische Musik getrieben wird, keinen verbreiteteren Namen als den seinen, und eine populärere Oper als der Barbier von Sevilla ist wohl noch nie dagewesen. Neben all der Liebe und Verehrung, welche wir Deutschen unseren großen Meistern zuwenden, wird auch der eingefleischteste Classiker nicht ungerecht genug sein, das große Genie Rossini's nicht anzuerkennen, und die Vorwürfe, welche wir ihm von unserem theils nationalen, theils idealen Standpunkte aus machen, werden sehr abgeschwächt, wenn wir ihn als italienischen Componisten seinen Vorgängern und Landsleuten gegenüber beurtheilen. Doch ist es nicht der Zweck dieser Zeilen, solchen Betrachtungen nachzugehen — sie sollten nur erzählen, welch eine außerordentliche Aufmerksamkeit, in der sich Neugierde und Ehrfurcht verschmolzen und die bei allen denen, welche ihm näher kamen, vermehrt wurde durch eine wahrhaft liebevolle Theilnahme. Seine alle Herzen gewinnende Persönlichkeit und dazu sein leidender Zustand machten Groß und Klein ihm zugethan. Die Neuankommenden oder Durchreisenden warteten den Moment ab, wo sie ihn sehen konnten; die Ansässigen unterhielten sich von nichts mehr als von ihm, und man erkundigte sich, wenn er einen halben Tag lang sich nicht hatte sehen lassen, mit eben so viel

Interesse nach ihm, als nach den neuesten Nachrichten aus Sebastopol.

Man hat über den Gesundheitszustand Rossini's im Laufe dieses Sommers erschrecklich viel gefabelt. Daß er sich vier Wochen Zeit und einen eigenen Wagen und Postpferde genommen, um von Florenz nach Paris zu reisen, gab Gelegenheit zu allen möglichen Auslegungen. Daß er es dann in einem Augenblick, wo ganz Europa nach der französischen Hauptstadt stürmte, dort nicht zum Aushalten fand, machte, daß man vollends glaubte, ihn aufgeben zu müssen. Die einfache Erklärung dieser Absonderlichkeiten ist die, daß Rossini's Nerven-System sehr angegriffen und daß ihm der Lärm der Locomotive eben so unerträglich ist, als der, welcher diesen Sommer auf den Straßen von Paris herrschte. Wenn Jemand zwanzig Jahre lang fortwährend Opern componirt und fünfundvierzig Jahre lang fortwährend angebetet wird, so ist es wahrlich kein Wunder, wenn er sich etwas abgespannt fühlt. Aber ein Nabob, der ein paar Tausend Thaler verliert, bleibt deßhalb immer noch ein Nabob, und so ist auch Rossini's Geist der frühere: sein Witz, sein Gedächtniß, seine lebendige Mittheilungsgabe sind ungeschwächt. Da er seit zwanzig Jahren nichts mehr componirt, so hat er wenigstens Niemandem das Recht

gegeben, zu behaupten, daß sein musikalisches Genie abgenommen — das letztes Werk, welches er geschrieben, ist Wilhelm Tell.

Rossini ist jetzt 63 Jahre alt. Seine Züge sind ziemlich unverändert. Man kann nicht leicht ein intelligenteres Gesicht sehen, als das seine: eine feingeschnittenere Nase, einen beredteren Mund, ausdrucksreichere Augen und eine herrlichere Stirn. Seine Physiognomie ist von südlicher Lebendigkeit, wahrhaft sprechend im Scherz und im Ernst, unwiderstehlich im Ausdrucke der Ironie, Laune, Schalkhaftigkeit. Sein Organ ist nicht minder angenehm als biegsam, kein Süddeutscher kann gemüthlicher erscheinen dem Ohre des gebildeten Norddeutschen, als Rossini, wenn er will. Es ist die socialste Natur, die man sich denken kann. Ich glaube, er wird nie müde, Menschen um sich zu haben, zu plaudern, zu erzählen und — was viel verdienstlicher — zuzuhören. Dabei hat er jenes gleichmäßige Wesen, das man nur bei Südländern trifft: für Kinder und Greise, Vornehme und Geringe findet er stets das rechte Wort, ohne sich dabei in Art und Weise seines Benehmens zu verändern. Es ist eben eine jener glücklichen Naturen, denen Alles angeboren, und bei welchen alle Modificationen sich ebenfalls auf organische Weise von selbst gemacht. Nichts Gewalt-

james iſt in ſeiner Muſik und in ſeiner Perſönlichkeit — das hat Beiden ſo viele Herzen zugewendet.

Die Verehrung, die man ihm hier bezeigt, gab ſich auf jede mögliche Art kund. Bei Concerten und dergleichen räumte man ihm ſtets den Mittelplatz auf der vorderſten Reihe ein; wenn er ſich auf der Terraſſe hinſetzte, verſammelten ſich die hübſchеſten und elegantеſten Frauen um ihn, um ihn zu verhätſcheln. Eine hochgeſtellte Magiſtrats-Perſon aus Caen fragte mich ſehr ernſthaft um meine Meinung, welche der neu angelegten Straßen Trouville's am paſſendſten mit dem Namen Roſſini's zu ſchmücken ſei. Wahrhaft komiſch iſt die Geſchichte eines Schneiders, Mr. Cuiller, der die Ehre hatte, für Roſſini ein paar Beinkleider zu machen. Als er ihm dieſelben überbrachte, bat er ihn ſchüchtern um Erlaubniß, auf ſeinem Schilde ſich den Ehrentitel: Schneider des Herrn Roſſini zuzulegen. Was fällt Ihnen ein? ſagte Letzterer, ſehen Sie mich doch an! ich ſehe aus wie ein Butterverkäufer. Sie kommen um Ihren Künſtlerruf, wenn Sie das thun. Der Schneider ließ ſich aber nicht irre machen — er bat und drang, der Maeſtro lachte, und der Schneider ſiegte, und der Reiſende ſieht jetzt auf der Hauptſtraße von Trouville ein Aushängeſchild mit der Aufſchrift:

Cuiller,
Tailleur de Mr. G. Rossini.

Ich war Rossini vorgestellt worden, als ich als ganz junger Mensch nach Paris kam. Sowohl dort wie später in Mailand habe ich ihn sehr viel gesehen, und er hat sich mir immer und überall im höchsten Grade wohlwollend und theilnehmend gezeigt. Während der zwei bis drei Wochen, die ich in Trouville verlebte, habe ich den größten Theil der Zeit in seiner Gesellschaft zugebracht. — Wir gingen Stunden lang auf der kleinen Terrasse am Meere hin und her und unterbrachen dieses Geschlender höchstens, um einmal eine Partie Domino zu spielen. Das Gespräch hörte auch bei diesem ernsten Spiele kaum auf, und Rossini war eben so unerschöpflich in seinen Mittheilungen, als unersättlich in seinen Fragen und Erkundigungen über Zustände und Persönlichkeiten, über welche ich ihm Auskunft geben konnte. Wenn ich auch bei dem Mangel eines guten Instrumentes nur wenige Mal dazu kam, ihm Musik zu machen, so gaben doch Musik und Musiker den Hauptstoff zu unseren Unterhaltungen. Rossini's Gedächtniß ist, wie ich schon früher erwähnte, ganz ungemein stark — seine Kenntniß der verschiedenartigsten Werke und Componisten viel größer, als die meisten deutschen Musiker voraussetzen dürften — sein

Urtheil schien mir von jeher scharf, verständig und unparteiisch, er weiß in Alles einzugehen und Allem gerecht zu werden. Daß er unendlich viel Interessantes gesehen, gehört und erfahren, ist bei einer Laufbahn, wie die seinige, natürlich. Ich glaube manchem Künstler und Musikfreunde einen Gefallen zu erzeigen, wenn ich, so lange es mir noch frisch vorschwebt, das, was mich in Rossini's Mittheilungen besonders interessirt oder auch ergötzt, aufs Papier werfe. Daß ich dabei mich, wenn auch so wenig wie möglich, redend mit einführe, wird man mir verzeihen. Es waren keine Vorlesungen, die der Maestro mir hielt — ein Wort gab das andere, und das Ungezwungene, Aphoristische, Hin- und Herspringende unserer Plaudereien kann ich nur in derselben Form wiedergeben, wenn es nicht zu einem allzu formlosen Durcheinander werden soll. Für Eines stehe ich ein, und das ist wohl die Hauptsache, dafür nämlich, daß ich dem Maestro nichts irgend Wesentliches von meiner Erfindung in den Mund gelegt.

I.

Diese Journalisten! rief Rossini eines Tages aus — da hat einer drucken lassen, als ich kürzlich von Paris abreiste, mir sei die Eisenbahn fast eben so zuwider als die deutsche Musik! Was meinen Sie dazu?

Daß Sie viel auf der Eisenbahn reisen würden, wenn es wahr wäre, lieber Maestro, erwiderte ich.

Ich liebe nicht nur die großen deutschen Meister, ich habe sie schon in frühester Jugend vorzugsweise studirt und keine Gelegenheit vorübergehen lassen, sie mehr und mehr kennen zu lernen. Wie viele Freude haben Sie mir schon durch den Vortrag Bach'scher Compositionen bereitet!

Ich habe seine herrlichen Clavierstücke nie lieber gespielt, als wenn ich sie Ihnen vorspielen konnte.

Welch eine kolossale Natur, dieser Bach! In einem solchen Style diese Masse von Tonstücken zu schreiben! es ist unbegreiflich. Was Anderen schwer, ja unmöglich, war ihm ein Spiel. Wie steht es denn mit der schönen Ausgabe seiner Werke? Ich habe davon zuerst durch eine Familie aus Leipzig gehört, welche mich in Florenz besuchte, und wahrscheinlich durch Vermittlung derselben zwei Bände zugeschickt bekommen — aber ich möchte auch die folgenden haben.

Nichts ist leichter. Sie müssen Sich unterzeichnen.

Mit dem allergrößten Vergnügen!

Ihr Name unter den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft — darauf werde ich mir etwas zu Gute thun.

Bach's Portrait im ersten Bande ist prächtig, hob Rossini wieder an; es spricht sich eine außerordentliche

geistige Kraft darin aus. Bach muß ja auch wohl ein eminenter Virtuose gewesen sein.

Die bedeutendsten Componisten der Jetztzeit freuen sich, wenn sie einige seiner Stücke gut spielen gelernt — er improvisirte dergleichen, sagte ich.

So einer wird selten geboren. Führen Sie viele seiner Werke in Deutschland auf?

Nicht so viele, als wir sollten — aber doch manche.

Dergleichen ist leider in Italien nicht möglich, und jetzt weniger als je, klagte Rossini. Wir können nicht wie Sie in Deutschland, große Chöre aus Liebhabern zusammenbringen. Ehedem hatten wir an Kirchen und Capellen gute Vocalkräfte — das ist alles verloren. Auch mit der Sixtina geht es seit dem Tode Baini's immer mehr zurück. A propos, wie steht es denn mit dem Streite über die Echtheit des Mozart'schen Requiem's? Ist man neuerdings zu sicheren Ergebnissen gelangt?

Man ist nicht weiter gekommen, als Sie wissen.

Das Confutatis wenigstens hat kein Anderer gemacht als Mozart, rief der Maestro aus, indem er den Anfang sang. Ist das großartig! Und das Sotto voce am Ende! Diese Modulationen! Ich hatte von jeher eine besondere Vorliebe für das Sotto voce im Chor — aber bei diesem lief es mir, so

oft ich es hörte, eiskalt über den Rücken. Pauvre Mozart!

In einer Biographie, welche eigentlich Sie angeht, heißt es, daß Mozart schwerlich in seinem Leben dreimal gelacht habe. Was sagen Sie zu solchem Unsinn? Es kommt da mancherlei vor, worüber Sie mir Auskunft geben müssen. Ist es wahr zum Beispiel, daß Sie Ihren alten Lehrer, den Padre Mattei, nach kurzer Zeit gefragt, ob Sie nun genug wüßten, um eine Oper zu schreiben, und auf dessen Bejahung Sich auf und davon gemacht?

Nichts weniger! Ich hatte drei Jahre auf dem Liceo*) in Bologna studirt, während welcher Zeit ich aber auch mein Möglichstes thun mußte, um für meinen Unterhalt und für meine Eltern zu sorgen. Das gelang mir, aber freilich nur in sehr dürftiger Weise. Ich begleitete die Recitative im Theater am Clavier und bekam dafür 6 Paoli den Abend — ich hatte eine hübsche Stimme und sang in den Kirchen. Auch componirte ich neben den Uebungen, die mich Mattei machen ließ, hier und da ein profanes Stück für einen Sänger zum Einlegen in eine Oper oder zum Concert-Vortrage, z. B. für Zamboni und Andere, die mir

*) So heißt die Musikschule in Bologna.

kann eine Kleinigkeit dafür gaben. Als ich mich nun durch Contrapunkt und Fuge durchgearbeitet, fragte ich Mattei, was er mich nun weiter vornehmen lassen. Den Plein-chant und den Canen, war die Antwort. Wie viele Zeit würde ich daran wenden müssen? Zwei Jahre etwa. — So lange konnte ich aber nicht mehr durchkommen, und das setzte ich dem guten Padre auseinander, der es auch sehr wohl einsah und mir immer gewogen blieb. Ich selbst habe es später oft genug bedauert, nicht länger bei ihm gearbeitet zu haben.

Sie konnten Sich auch ohne den Canen durchhelfen, sagte ich lachend. Mattei war wohl ein sehr tüchtiger Lehrer?

Er war vortrefflich mit der Feder in der Hand — seine Correcturen waren äußerst belehrend. Aber er war erschrecklich einsilbig, und man mußte ihm jede mündliche Erläuterung fast gewaltsam entreißen. Haben Sie Compositionen von ihm gesehen?

Es ist mir nie etwas von ihm vorgekommen.

Wenn sie einmal wieder in Bologna sind, so versäumen Sie nicht, sie auf unserem Chore einzusehen. Es sind nur Kirchenmusiken, und die Solosätze sind nicht hervorragend, aber die Pieni's, wie wir Italiener es nennen, sind vortrefflich.

Ich muß auf Ihre Jugendzeit zurückkommen, lieber

Maestro. Sie haben doch wohl Manches componirt, ehe Sie zu Mattei in die Lehre kamen?

Eine ganze Oper, Demetrio e Polibio, welche in der Reihe meiner Werke immer später genannt wird, ermutete Rossini, weil sie wirklich erst nach einigen anderen dramatischen Versuchen, vier oder fünf Jahre nachdem sie geschrieben, zur öffentlichen Aufführung kam. Ich componirte sie ursprünglich für die Familie Mombelli, ohne nur zu wissen, daß es eine Oper wurde. Als ich dann meinem Unterrichte bei Mattei begonnen hatte, konnte ich in den ersten Monaten gar nichts mehr zu Stande bringen; ich zitterte bei jeder Cadenze, und jede Mittelstimme stieß mir einen kleinen Schauder ein. Später bekam ich denn meinen früheren Muth wieder.

Das war sehr glücklich. Haben Sie denn schon in Privat Musik zu lernen angefangen?

Ich habe Privat in frühester Kindheit verlassen. Mein Vater war dort bei der Commune als Stadt-Trompeter angestellt, er spielte im Theater Horn, und alles das ging ganz leidlich bis zur Ankunft der Franzosen, wo er seine Stelle verlor. Meine Mutter, die eine hübsche Stimme hatte, benutzte nun dieselbe, um uns aus der Noth zu helfen, und so verließen wir Pesaro. Die arme Mutter! sie war nicht ohne Talent,

obschon sie keine Note kannte. Sie sang als orechiante, wie wir das nennen, rein nach dem Gehör. Im Vorbeigehen gesagt, sind von hundert italienischen Sängern achtzig in diesem Falle.

Das ist unbegreiflich!

Es ist sehr stark. Eine Cavatine nachträllern zu lernen, das mag hingehen; aber wie es diese Leute anfangen, um die Mittelstimme in Ensemble-Stücken auswendig zu behalten, ist mir fast räthselhaft.

Man muß sehr musikalisch oder sehr unmusikalisch sein; aber bitte, kommen wir auf Sie zurück, sagte ich ein wenig ungeduldig. Wo fingen Sie an, Musik zu lernen?

In Bologna.

Und bei wem?

Ein gewisser Prinetti aus Novara gab mir Unterricht auf dem Spinett. Es war ein merkwürdiger Kerl. Er fabricirte etwas Liqueur, gab einige Musikstunden und schlug sich so durch. Nie hat er ein Bett besessen — er schlief stehend.

Was, stehend? Sie spaßen, Maestro.

Es ist, wie ich Ihnen sage. Nachts hüllte er sich in seinen Mantel, lehnte sich an irgend einen Winkel einer Arcade und schlief so. Die Nachtwächter kannten ihn und störten ihn nicht. Er kam dann in aller

Frühe zu mir, holte mich aus dem Bette, was mir gar nicht behagte, und ließ mich spielen. Zuweilen hatte er nicht hinreichend geruht und schlief während ich mich am Spinett abarbeitete, nochmals stehend ein. Ich benutzte das und kroch in meine Federn zurück. Wenn er mich dann nach seinem Erwachen dort wieder aufsuchte, beruhigte er sich bei meiner Versicherung, daß ich während seines Schlafens mein Stück ohne Fehler durchgespielt. Seine Methode war gerade nicht die modernste; so z. B. ließ er mich die Tonleiter mit dem Daumen und dem Zeigefinger spielen.

Das hat Ihnen eben so wenig geschadet, als die Vernachlässigung des Cantus. Aber wer waren außer dem Ihre ersten Lehrer?

Ein gewisser Angelo Tesei lehrte mich den bezifferten Baß, l'accompagnamento, spielen und ließ mich Solfeggien üben. Ein früher bedeutender Tenorist, Babini, gab mir den höheren Gesang-Unterricht.

Sie hatten eine reizende Stimme?

Ich sang als Knabe ganz hübsch. Damals trat ich auch einmal auf der Bühne auf und gab den Knaben in der Camilla von Paer. Dabei blieb es aber.

Sind von Ihren Mitschülern auf dem Liceo noch einige andere namhafte Künstler geworden? fragte ich weiter.

Das erste Jahr, welches ich dort zubrachte, war das letzte Jahr der Studienzeit Morlacchi's, und mein drittes Jahr war das erste Jahr Donizetti's.

Ich glaubte, Donizetti sei ein Schüler Simon Mair's gewesen?

Er hatte bei diesem allerlei Versuche gemacht — aber seine eigentliche musikalische Ausbildung hat er in Bologna erhalten. Und daß er etwas Tüchtiges gelernt hat, wird ihm Niemand absprechen wollen.

Gewiß nicht — aber Sie müssen mir noch mehr von Ihrer Jugendzeit erzählen, lieber Maestro. Ich bin nicht leicht befriedigt in solchen Dingen.

Ein anderes Mal, caro Ferdinando — da kommt meine Frau, es ist unsere Essenszeit. Nach Tische rauchen wir eine Cigarre zusammen!

2.

Was war das für eine Familie Mombelli, für die Sie Demetrio und Polibio componirten? begann ich Abends. Familien, für welche man Opern schreibt, die kommen nicht häufig vor.

Mombelli war ein vortrefflicher Tenor, erzählte Rossini; er hatte zwei Töchter, von welchen die eine Sopran und die andere Contra-Alt sang — sie hatten sich noch einen Bassisten zugesellt und gaben nun, als

vollſtändiges Vocal-Quartett, ohne weitere Hülfe, in Bologna, Mailand und anderen Städten Opern-Vorſtellungen. In Bologna traten ſie zuerſt auf dieſe Weiſe auf, mit einer kleinen, aber ganz artigen Oper von Portogallo.

Ein portugieſiſcher Componiſt?

Doch nicht, ein Italiener. Er war nicht ohne Talent und verſtand es namentlich, die Singſtimme vortrefflich zu behandeln. Auch wurden ſeine Compoſitionen von manchen bedeutenden Sängern ſehr bevorzugt. Meine erſte Frau, Mad. Colbran, hatte wohl vierzig Stücke von ihm auf ihrem Repertoire. Die Art, wie ich Mombelli's Bekanntſchaft gemacht, war artig genug, und da Sie an meinen Geſchichtchen Intereſſe nehmen, ſo will ich ſie Ihnen erzählen.

Erzählen Sie, Maeſtro! ich bitte darum.

Obſchon noch Knabe (ich war dreizehn Jahre alt), war ich doch ſchon ein warmer Verehrer des ſchönen Geſchlechts. Eine meiner Freundinnen, Beſchützerinnen, wie ſoll ich ſagen? wünſchte eine Arie zu haben aus jener von den Mombelli's aufgeführten Oper — ich wandte mich an den Copiſten und erſuchte ihn um eine Abſchrift, aber er wies mich zurück. Da ging ich zu Mombelli ſelbſt mit meinem Anliegen, aber auch er verweigerte meine Bitte. Es wird Ihnen nichts helfen,

sagte ich ihm; ich werde heute Abends die Oper noch einmal hören und mir dann alles, was mir daraus gefällt, aufschreiben. Das wollen wir abwarten, meinte Mombelli. Ich aber, nicht faul, höre die Oper noch einmal mit aller Aufmerksamkeit an und bringe dann den vollständigen Clavier-Auszug zu Papier und zu Mombelli. Er wollte nicht daran glauben, schrie über Verrath von Seiten des Copisten, und was dergleichen mehr. Wenn Sie mir das nicht zutrauen, sagte ich, so höre ich die Oper noch ein paar Mal an und schreibe dann die vollständige Partitur, aber unter Ihren Augen, nieder. Mein großes und in diesem Falle vollkommen gerechtfertigtes Selbstvertrauen besiegte seinen Argwohn, und wir wurden gute Freunde.

Ich hatte oft Gelegenheit, mich von Ihrem außerordentlichen musikalischen Gedächtniß zu überzeugen, sagte ich, aber eine ganze Oper zu Papier zu bringen, das ist doch ganz erstaunlich.

Es war keine Partitur wie Figaro's Hochzeit — aber meines starken musikalischen Gedächtnisses in jener Zeit darf ich mich wohl rühmen.

Eine eigenthümliche Gabe! Ich habe große Musiker gekannt, die eigene, hundert Mal gespielte Compositionen nicht auswendig wußten, während andere ganze Bibliotheken im Kopfe herumtrugen. Mendelssohn gehörte

zu den Letzteren — er hat einmal die Bach'sche Passions-Musik auswendig begleitet.

Mit den Oratorien von Haydn, sagte Rossini, hätte ich das als junger Mensch auch wagen dürfen — die Schöpfung namentlich wußte ich bis auf die kleinsten Recitative auswendig; ich hatte sie freilich oft genug durchgespielt und accompagnirt.

Ich muß aber wieder auf Demetrio und Polibio zurückkommen, Maestro. Sie sehen, ich habe zu einem Archäologen Anlage. Mombelli beauftragte Sie dann, diese Oper zu componiren?

Er gab mir Worte bald zu einem Duett, bald zu einer Ariette, und bezahlte mir ein paar Piaster für jedes Stück, was mich zu großer Thätigkeit anspornte. So brachte ich es, ohne es zu wissen, zu einer ersten Oper. Mein Gesanglehrer Babini gab mir dabei manchen guten Rath. Er war namentlich gewissen melodischen Figuren, die damals gäng und gebe, leidenschaftlich aufsässig und wandte seine ganze Beredtsamkeit an, sie mich vermeiden zu machen.

Ein Quartett aus diesem Demetrio hatte noch, als ich in Italien war, eine Art von Berühmtheit und wurde namentlich citirt, als Beweis Ihrer frühen Reife. Haben Sie denn, als die Oper später auf die Bühne kam, nichts mehr daran gethan?

Ich war gar nicht dabei zugegen: Mombelli gab sie in Mailand, ohne daß ich davon wußte. Was an jenem Quartett die Leute besonders in Verwunderung setzte, war, daß es ohne die üblichen Schluß-Cadenzen mit einer Art von Ausruf der Singstimmen endete. Auch ein Duett daraus ist lange Zeit viel gesungen worden, es war sehr leicht, und das ist eine Hauptsache.

Sie sind zwischen Gesang und Bühne aufgewachsen, Maestro, dabei hatten Sie die schöne Stimme, es ist eigentlich merkwürdig, daß Sie nicht daran dachten, Bühnensänger zu werden.

Ich hatte nichts Anderes im Sinne, mein Lieber, aber ich wollte meine Kunst doch gründlicher lernen, als die meisten der Sänger, denen ich damals nahe kam. Es wurde mir leicht, ich machte früh schon den Maëstro al Cembálo, die Mutation kam dazwischen, meine Compositions-Versuche fanden günstige Aufnahme, und so gerieth ich fast zufällig in die Componisten-Laufbahn. Ich blieb dabei, obschon ich von Anfang an Gelegenheit hatte, zu sehen, wie unverhältnißmäßig besser die Sänger belohnt werden, als unser einer.

Das weiß der Himmel! Beethoven hat schwerlich für seine sämmtlichen Werke so viel bekommen, als man der Cruvelli alljährlich an der großen Oper giebt.

So toll wie jetzt war es damals freilich noch nicht,

aber das bleibt ſich gleich; wenn der Componiſt 50 Ducaten bekam, ſo erhielt der Sänger 1000, ſagte Roſſini ärgerlich. Ich geſtehe, daß ich dieſe Ungerechtigkeit nie habe verwinden können, und ich habe meiner ſchlechten Laune auch den Sängern gegenüber oft genug Luft gemacht. Ihr Nichtskönner, ſagte ich ihnen, die ihr nicht einmal ſo gut zu ſingen verſteht wie ich, und in einem Abende mehr verdient, als mir eine ganze Partitur einträgt! Aber was half das! Die deutſchen Componiſten werden auch nicht reich!

Nichts weniger, Maeſtro! Aber ſie bekommen Anſtellungen, die, wenn ſie auch nicht glänzend honorirt werden, doch über die weſentlichſten Bedürfniſſe hinaushelfen. Von dem Ertrage ſeiner Opern hätte noch kein deutſcher Componiſt leben können. Aber in Italien ſcheint es jetzt beſſer als ſonſt damit zu ſtehen.

Unvergleichlich beſſer. Die früheren italieniſchen Opern-Componiſten konnten, Gott weiß, wie viele Opern ſchreiben, um nur dürftig zu exiſtiren. Mir ging es, bis zu meiner Anſtellung bei Barbaja, auch kaum anders.

Tancred war die erſte Oper von Ihnen, die ſo recht durchſchlug, Maeſtro, wie viel haben Sie dafür erhalten?

Fünfhundert Francs! Und als ich meine letzte italie-

nische Oper, die Semiramide, in Venedig schrieb und mir dafür 5000 Francs ausbedungen hatte, wurde ich nicht allein von der Impresa, sondern vom ganzen Publikum wie eine Art Straßenräuber angesehen.

Sie haben den Trost, daß Sänger, Theater-Unternehmer und Musik-Verleger durch Sie reich geworden sind.

Ein schöner Trost! Ausgenommen während meines Aufenthaltes in England, habe ich nie durch meine Kunst genug eingenommen, um mir etwas zurücklegen zu können. Und in London habe ich nicht als Componist, sondern als Accompagnateur Geld gemacht.

Aber doch, weil Sie ein berühmter Componist waren!

Das sagten mir meine Freunde, um mich dazu zu bereden. Es mag ein Vorurtheil gewesen sein, aber ich hatte ein Art von Widerwillen dagegen, mich für mein Begleiten am Clavier bezahlen zu lassen, auch habe ich es nur in London gethan. Indeß, man wollte nun einmal meine Nase sehen und auch meine Frau hören. Ich hatte für unsere Mitwirkung bei musikalischen Soiréen den ziemlich hohen Preis von 50 Pfund festgesetzt — wir machten etwa sechszig solcher Soiréen mit — das war dann freilich schon der Mühe werth. In London thun überdies die Musiker Alles, um

Geld zu machen, und ich habe dort köſtliche Dinge erlebt.

Man traut dort oft ſeinen Augen nicht und ſeinen Ohren noch viel weniger, ſagte ich.

So z. B., fuhr Roſſini fort, ſagte man mir das erſte Mal, als ich die Begleitung bei einer ſolchen Soirée übernahm, Puzzi, der berühmte Horniſt, und Dragonetti, der berühmtere Contrabaſſiſt, würden auch zugegen ſein. Ich dachte, ſie würden Solo ſpielen, aber nichts weniger! ſie ſollten mir begleiten helfen. Habt Ihr denn Begleitungsſtimmen zu allen dieſen Stücken? fragte ich ſie. — Bewahre! war die Antwort, aber wir werden gut honorirt, und begleiten, wie es uns eben gut dünkt. Dieſe improviſirten Inſtrumentations-Verſuche waren mir aber denn doch zu gefährlich — ich bat daher Dragonetti, ſich damit zu begnügen, einige Pizzicato's anzuſchlagen, wenn ich mit den Augen zwinkern würde, und Puzzi, die Schluß-Cadenzen mit einigen Tönen zu verſtärken, die er als guter Muſiker leicht auffand. So lief es denn ohne weitere ſchlimme Zufälle ab, und alle Welt war zufrieden.

Köſtlich! Aber die Engländer haben in muſikaliſcher Hinſicht, wie mir es ſcheint, doch große Fortſchritte gemacht. Man führt gegenwärtig in London viele gute

Muſik auf, führt ſie gut auf und hört ſie aufmerkſam an — das heißt in öffentlichen Concerten. In den Salons ſpielt die Muſik immer noch eine traurige Rolle, und viele ganz talentloſe Menſchen machen ſich da mit unglaublicher Frechheit breit, und geben außerdem Unterricht in Dingen, von welchen ſie ſo viel wie nichts verſtehen.

Ich kannte in London einen gewiſſen X., der ſich ein großes Vermögen gemacht hatte als Clavier- und Geſanglehrer, ſagte Roſſini — er verſtand aber nur ganz erbärmlich ein wenig Flöte zu blaſen. Ein Anderer, der als Geſanglehrer einen ungeheuren Zulauf hatte, kannte nicht einmal die Noten. Er hielt ſich einen Accompagnateur, der ihm die Stücke, die er ſpäter lehrte, vorher einpauken mußte und in den Lehrſtunden begleitete: aber er hatte eine hübſche Stimme.

Sie ſind doch wohl auch der Meinung, Maeſtro, daß wahrhaft gute Geſanglehrer zu den ſeltenſten Erſcheinungen gehören? Sie müſſen ſelbſt das Inſtrument bilden, mit dem muſicirt werden ſoll, eine doppelt ſchwierige Aufgabe!

Die meiſten bedeutenden Sänger neuerer Zeit, erwiderte Roſſini, haben ihr Talent mehr ihrem glücklichen Naturell, als ihrer Ausbildung zu verdanken, ſo

Rubini, ſo die Paſta und viele Andere. Die eigentliche Kunſt del bel Canto hat mit den Caſtraten aufgehört: man muß das zugeſtehen, wenn man dieſe auch nicht zurückwünſchen kann. Dieſen Leuten mußte ihre Kunſt Alles ſein, und ſo wandten ſie denn auch den angeſtrengteſten Fleiß, die unermüdlichſte Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Muſiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlſchlug, wenigſtens treffliche Lehrer.

Wer ſind jetzt die Ihnen bekannten, beſten Geſanglehrer? fragte ich.

Ich ſchätze Pier Marini in Paris ſehr hoch. Jemanden der kein Anfänger mehr iſt, für die Bühne vorzubereiten, verſteht Lamberti in Florenz vortrefflich. Haben Sie an Ihrem Conſervatorium in Köln einen tüchtigen Lehrer?

Unſer Reinthaler verſteht ſeine Sache, dabei iſt er ein ausgezeichneter Componiſt. Aber ich habe Ihnen einen Vorſchlag zu machen, Maeſtro.

Das wäre?

Uebernehmen Sie eine Geſangclaſſe an unſerer Muſikſchule — ich muß doch auch etwas für Sie thun. Sie ſollen 300 Thaler Gehalt haben und freie Wohnung obendrein. Iſt das nicht verlockend?

Im höchsten Grade, mein guter Ferdinando; wir wollen später das Nähere besprechen.

3.

Rossini sang den Anfang eines Streich-Quartettes von Haydn. Kann man ein Stück auf eine edlere Weise beginnen? rief er dann aus. Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in diesem Motive!

Ich glaube nicht, daß Haydn im Streich-Quartett von irgend einem Componisten, selbst nicht von Beethoven, überboten worden ist, sagte ich.

Es sind reizende Werke, diese Quartette, sagte der Maestro mit Wärme; welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen! Alle bedeutenden Componisten haben schöne Ausweichungen, aber die Haydn's hatten für mich immer einen ganz besonderen, eigenthümlichen Reiz.

Haben Sie diese Compositionen schon in Italien zu hören Gelegenheit gehabt? fragte ich.

Schon in Bologna, während meiner Knabenzeit. Ich hatte ein Streich-Quartett zusammengebracht, in welchem ich, so gut es ging, die Bratsche spielte. Der erste Geiger hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, sich

mehr und mehr kommen zu lassen, und so lernte ich denn nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen. Ich studirte damals Haydn mit besonderer Vorliebe. Sie hätten dabei sein müssen, als ich im Liceo in Bologna die Schöpfung dirigirte — ich ließ den Ausführenden wahrlich nichts hingehen, denn ich wußte jede Note auswendig. Auch die Jahreszeiten studirte ich ein, als man mich nach meinem Austritte aus dem Liceo zum Dirigenten der philharmonischen Concerte gemacht hatte.

Die Jahreszeiten sind vielleicht noch reicher in der Erfindung, als die Schöpfung, sagte ich, der Text gab freilich Veranlassung zu größerer Mannigfaltigkeit.

Mag sein, erwiderte Rossini, aber es geht ein gewisser hoher Sinn durch die Schöpfung, der sie mich doch vorziehen läßt. Wie prächtig ist diese Arie, — und der Chor in B — und die Arie des Raphael (der Maestro sang die Anfänge aller dieser Stücke) — und welch ein wunderbarer Instrumentalsatz ist das Chaos! Es haftet doch nichts tiefer, als die Eindrücke der ersten Jugend. Ich kannte in Wien einen Italiener, Calpani, welcher, seit langen Jahren dort ansässig, sehr viel bei Haydn aus und ein gegangen war. Er wurde nicht müde, mir von der Herzensgüte, Milde und Bescheidenheit des alten Meisters zu sprechen.

Er war von der größten Gerechtigkeit gegen Andere,

ſagte ich, und hat Mozart's Vater mit den einfachſten Worten erklärt, er halte ſeinen Sohn für den größten aller Componiſten.

Das hat er gewiß auch gedacht, und mit Recht, rief der Maeſtro aus.

Von ſeinen Opern iſt mir nie eine zu Geſichte gekommen — es ſcheint aber merkwürdiger Weiſe nicht viel daran zu ſein, fuhr ich fort.

Ich habe ſie in Wien durchgeleſen, bei einem leidenſchaftlichen Verehrer Haydn's, der ſich rühmte, alle ſeine Compoſitionen zu beſitzen, ſagte Roſſini. Es ſind unbedeutende Werke, in welchen kaum hier und da einzelne Züge an den großen Componiſten erinnern. Ich glaube, er hat ſie in früherer Zeit aus Gefälligkeit für den Fürſten Eſterhazy und deſſen Sänger componirt. Kennen Sie ſeine Cantate Ariadne?

Vor längerer Zeit habe ich ſie einmal durchgeſpielt, aber ich habe ſie nie gehört, und es iſt mir nichts davon in der Erinnerung geblieben, ſagte ich etwas beſchämt.

Abgeſehen von den Oratorien, iſt es mir die liebſte Geſang-Compoſition Haydn's — namentlich iſt das Adagio darin ſehr ſchön, ſagte Roſſini und begann ein gutes Stück davon zu ſingen.

Sie kennen wahrlich unſern deutſchen Meiſter ge-

nauer als ich, rief ich aus, und ich fange an, auf Sie eifersüchtig zu werden. Kennen Sie denn Ihre italienischen Vorgänger eben so gut?

Ich habe Vieles durchgelesen.

Haben Sie viele Opern von Paisiello aufführen gehört?

Sie waren in meiner Jugendzeit schon ziemlich von den Bühnen Italiens verschwunden. Generali, Fioravanti, Paer, vor allen aber Simon Mair waren an der Tagesordnung.

Lieben Sie Paisiello?

Seine Musik zieht angenehm am Ohre vorüber, aber sie ist weder in harmonischer noch in melodischer Hinsicht ausgezeichnet und hat mich nie besonders interessirt. Sein Princip war, mit einem kleinen Motiv ein ganzes Stück zu componiren — das gab wenig Leben und namentlich wenig dramatischen Ausdruck.

Sie kannten ihn persönlich? fragte ich weiter.

Ich habe ihn in Neapel gesehen, nach seiner Rückkunft aus Paris, wo er sich einiges Vermögen gemacht hatte. Napoleon hörte seine Musik gern, und Paisiello rühmte sich dessen auf etwas naive Weise, indem er aller Welt erzählte, der große Kaiser liebe seine Musik ganz besonders, weil sie ihn nicht verhindere, an

Anderes dabei zu denken. Ein eigenthümliches Lob! Indeß war seine sanfte Musik zu ihrer Zeit allgemein vorgezogen — jede Epoche hat eben ihren eigenen Geschmack.

War Paisiello ein interessanter Mensch?

Sein Aeußeres war hübsch, kräftig, fast imponirend, er war aber gräßlich ungebildet und über alle Maßen unbedeutend. Sie hätten einen Brief von ihm lesen müssen! Ich spreche nicht von der Handschrift, auch nicht von der Orthographie — das will ich hingehen lassen, aber die Ungeschicklichkeit des Ausdruckes, die Flachheit der Gedanken, das übersteigt jede Vorstellung! Da war Cimarosa ein anderer Mann — ein feiner, gebildeter Geist. Kennen Sie Einiges von ihm?

Die heimliche Ehe, das versteht sich von selbst — antwortete ich, auch die Horatier habe ich durchgesehen.

An den letzteren ist so viel nicht. Hingegen giebt es eine Opera buffa von ihm, Le trame deluse, die ist ganz vortrefflich.

Besser als Matrimonio segreto?

Unvergleichlich bedeutender. Da ist ein Finale im zweiten Act (es ist fast zu groß für ein letztes Finale) ein wahres Meisterstück. Leider ist das Libretto erbärmlich schlecht. Auch einer Arie aus seinem Oratorium Isaaco erinnere ich mich, in der namentlich

eine Stelle in harmonischer Hinsicht sehr frappant und dramatisch ist. Eine reine Inspiration, denn im Allgemeinen war er, wie Sie wissen, kein großer Harmoniker.

Es ist schwer bei uns, der Werke dieser Componisten habhaft zu werden, sagte ich. Man müßte eigens zu diesem Zwecke einmal ein Jahr in Italien zubringen können. Die Bibliothek des Conservatoire in Neapel namentlich muß außerordentliche Schätze enthalten.

Es ist da erstaunlich viel aufgespeichert, sagte Rossini, auch die sämmtlichen Manuscripte Cimarosa's müssen sich dort befinden. Früher waren sie im Besitze des Cardinals Gonsalvi, der für Cimarosa eine wahrhafte Leidenschaft hegte. Man konnte ihm keine größere Freude machen, als wenn man ihm Stücke seines Lieblings vorsang. Ich that dies oft während meines Aufenthaltes in Rom, und er war mir wahrhaft dankbar dafür.

Und Ihre Manuscripte, Maestro, ich glaube, Sie besitzen nicht Vieles davon?

Keine Note.

Aber wo in aller Welt sind sie geblieben?

Das weiß der Himmel. Ich hatte das Recht, sie nach einem Jahre vom Copisten zurückzufordern, aber

nie habe ich davon Gebrauch gemacht. Einige mögen in Neapel sein, einige sind in Paris — das Schicksal der übrigen ist mir unbekannt.

Haben Sie Sich nicht wenigstens Ihre Studien bei Padre Mattei aufbewahrt?

Ich besaß sie durch längere Jahre — aber als ich eines Tages nach Bentegna zurückkam, fanden sie sich nicht mehr vor. Sind sie weggeworfen worden oder gestohlen oder als Maculatur verkauft, ich weiß es nicht.

Sie sind vielleicht nicht einmal im Besitze der gestochenen Partituren und Clavier-Auszüge Ihrer Opern, Maestro! sagte ich lächelnd.

Wozu hätte ich sie? Es wird seit Jahren in meinem Hause keine Musik gemacht. Soll ich sie etwa studiren?

Und die Oper Ermione, von der einer Ihrer Biographen erzählt, Sie hätten sie geheimnißvoll auf, um sie der Nachwelt zu überlassen — wie ist es damit?

Sie liegt bei den andern.

Sie erzählten mir früher einmal von dieser Oper, Sie hätten sie allzu dramatisch gehalten, und — sie sei durchgefallen.

Und wahrhaftig mit Recht, sagte Rossini mit Heiterkeit, sie war sehr langweilig.

Enthielt sie denn keine Arien, keine Finale's, nichts

von allem dem, womit Sie sonst die Leute zu berauschen wußten?

Sehr gütig, spottete der Maestro, aber es war wirklich gar nichts drin, Alles recitativisch und declamatorisch. Eine Cavatine habe ich darin für David geschrieben, der arme Kerl mußte doch etwas zu singen haben. Diese hat sich auch verbreitet, und Sie kennen sie wahrscheinlich. So fängt sie an . . . (Der Maestro sang das Hauptmotiv.)

Ich habe sie oft gehört, ohne zu wissen, daß sie dieser Oper entnommen. Aber da kommt General Menet auf Sie zu — fragen wir ihn doch um einige Erläuterungen in Bezug auf die letzte telegraphische Depesche.

Das wollen wir thun. Curiose Musik, die sie dort aufführen, stark instrumentirt! Wann werden wir aber ins Finale gelangen?

4.

Unser verehrter Meister Neukomm war auch während des Monats September ein paar Wochen zum Besuch bei Freunden in Treuville. Er wünschte Rossini zu sehen, und da er ihm in fünfundzwanzig Jahren nicht begegnet, begleitete ich ihn zu ihm. Dieser erinnerte sich alsobald, daß ihm Neukomm damals bei

der Herzogin von Baudemont Anleitungen zum Bau einer Aeolsharfe gegeben, deren er denn auf dem Landgute seines Freundes Aguado mehrere hatte anfertigen lassen. Die beiden ausgezeichneten Männer unterhielten sich aufs beste mit einander. Ich hatte Rossini von Neukomm viel erzählt, auch besonders von der unglaublichen, wahrhaft bewundernswerthen Thätigkeit desselben gesprochen, die ihn von der frühesten Morgenstunde an an das Schreibpult fesselt. Rossini fing davon an.

Sie sind noch immer unermüdlich im Produciren, Signor Cavaliere, sagte er zu ihm.

Wenn ich einmal nicht mehr arbeiten kann, erwiderte Neukomm, so mag man mich zwischen sechs Bretter legen und sie zunageln, ich mag dann nichts mehr vom Leben wissen.

Sie haben die Passion des Fleißes, ich hatte von jeher die der Faulheit! rief Rossini aus.

Die vierzig Opern, die Sie componirt haben, sind gerade kein Beweis dafür, entgegnete Neukomm.

Das ist schon lange her. Aber man sollte auch statt der Nerven Bindfäden mit auf die Welt bekommen, sagte der Maestro etwas ernst. Doch lassen wir das. Sie haben große Reisen gemacht und sind sogar mehrere Jahre hindurch in Brasilien gewesen?

Ich hatte die Stelle eines Hof-Capellmeisters bei Dom Pedro angenommen, der allerdings ein sehr musikliebender Herr war. Er beschäftigte sich sogar selbst mit Compositionen.

Ich weiß davon zu erzählen, sagte Neissini. Er war so freundlich gewesen, mir einen Orden zuzuschicken. Als er später etwas gegen seinen Willen nach Paris kam, bedankte ich mich dafür, und da ich von seinen Compositionen gehört hatte, bot ich ihm an, etwas davon in der italienischen Oper aufführen zu lassen, was er auch gern annahm.

Er hätte selbst dirigirt, wenn Sie es verlangt hätten, warf Neukomm dazwischen.

Nicht möglich! Er schickte mir eine Cavatine, welche ich mit einigen Posaunenstößen vermehrt, ausschreiben ließ; sie wurde in einem Concerte in der italienischen Oper gut aufgeführt, erhielt einen ganz anständigen Applaus, und Dom Pedro schien in seiner Loge große Freude davon zu haben, wenigstens bedankte er sich aufs wärmste bei mir.

Ich muß hier zur Vervollständigung dieser kleinen Anekdote einschalten, daß ich davon im Salon der Gräfin B. sprach. Ich erinnere mich vollkommen jenes Abends, sagte die Gräfin, denn Dom Pedro kam nach dem Concerte in die Tuilerien und schien ganz ver-

klärt. Er bekannte in seinem ganzen Leben keine so große Freude gehabt zu haben. Von Seiten eines Mannes, der so eben ein Kaiserreich verloren hatte, kamen uns viele enthusiastischen Ausdrücke sonderbar genug vor.

Es sind wohl nicht immer die wichtigsten Dinge, die uns die größte Freude machen, erlaubte ich mir zu bemerken.

An einem anderen Vormittage war ich mit Rossini bei Neukomm. Letzterer hatte eine kleine orgue expressif auf seinem Zimmer, welche manche von ihm selbst angegebene Verbesserungen und Bequemlichkeiten enthielt. Mit der jugendlichen Lebhaftigkeit, die ihm eigenthümlich, erklärte Neukomm alle Einzelheiten und bat Rossini, das Instrument doch versuchen zu wollen. Dieser setzte sich und spielte, so gut es gehen wollte, ein paar Dutzend Tacte des Chaos aus der Schöpfung, was den alten Schüler Haydn's natürlich sehr angenehm berührte. Ich trug dann mit Neukomm einige Sätze aus den sieben Worten vor, welche dieser für Piano und Orgue expressif eingerichtet, und es kam dabei zur Sprache, daß sich Neukomm dieser Arbeit für eine große Anzahl der größten Werke Händel's, Haydn's, Mozart's unterzogen, natürlich nur zu eigener Befriedigung und zum Besten einiger Freunde.

Als wir nachher zusammen weggingen, sagte Rossini, sichtlich bewegt: Dieser Fleiß, diese echte einfache Kunstliebe sind doch im höchsten Grade verehrungswürdig. Kein Geldinteresse ist dabei im Spiel, keine Eigenliebe oder doch wenigstens eine so geringe Dosis davon, daß es nicht der Rede werth. Ich habe großen Respect davor!

5.

Sind Ihnen Ihre so außerordentlichen Erfolge sehr zu Kopfe gestiegen? wandte ich mich eines Tages an Rossini. Sie waren so jung, es wäre kein Wunder gewesen.

Meine außerordentlichen Erfolge! sagte der Maestro auf die ihm eigenthümliche Weise lächelnd. Aber ernsthaft gesprochen, ich bin immer beim Succeß ziemlich ruhig geblieben, und beim Fiasco auch, und das verdanke ich einem Eindrucke, den ich in frühester Jugend gehabt und den ich nie vergessen.

Was war das?

Noch ehe ich meine erste Operette gegeben, fing der Maestro an, wohnte ich in Venedig der ersten Aufführung einer einactigen Oper von Simon Mair bei. Sie wissen, Mair war damals der Held des Tages, er hatte in Venedig vielleicht zwanzig Opern mit dem

größten Erfolge aufgeführt. Trotz alledem behandelte ihn das Publikum an jenem Abende, als sei er ein hergelaufener, unwissender Bursche — man macht sich keinen Begriff von einer solchen Rohheit. Ich war wahrhaft bestürzt. Belohnt Ihr auf diese Weise einen Mann, der durch so lange Jahre Euch Freude bereitet? Dürft Ihr Euch das herausnehmen, weil Ihr ein paar Paoli Eintrittsgeld bezahlt? Dann ist es wahrlich nicht der Mühe werth, sich Euer Urtheil zu Herzen zu nehmen, dachte ich, und habe auch so viel wie möglich danach gehandelt.

Man ist auch mit ihnen nicht immer glimpflich umgegangen! sagte ich.

Das will ich meinen! Sie wissen, wie man mich bei der ersten Aufführung des Barbier mißhandelt, und das war nicht das einzige Mal. Eines Abends jedoch rührten mich die Venetianer. Es war bei der ersten Aufführung einer Oper, Sigismonde, die sie herzlich langweilte. Ich sah es ihnen an, wie gern sie ihrem Unmuthe Luft gemacht hätten; aber sie hielten sich zurück, blieben ruhig und ließen die Musik ungestört an sich vorüberziehen. Ich wurde ganz weich über diese Liebenswürdigkeit.

Ich kann mir das lebhaft vorstellen! sagte ich lachend.

Die Wahrheit zu sagen, fuhr Rossini lebhaft fort, war ich damals der übermüthigste Bursche von der Welt. Meine Eltern liebte ich zärtlich, und die Sorge um sie beunruhigte mich, bis ich es einmal so weit gebracht, ihre Existenz zu sichern. Außerdem aber machte ich mir den Teufel aus Allem und Jeglichem. Es mag sehr unrecht gewesen sein; aber ich konnte nun einmal nicht anders, ich war so construirt.

Es war sehr gut, daß es so war! rief ich aus. Sie hätten sonst den Barbier nicht componirt. Aber, à propos des Barbier: ich habe zuweilen behaupten hören, die Ariette der Marcelline im zweiten Acte rühre nicht von Ihnen her. Ist dem so?

Sie meinen die Arie di sorbetto*)? sagte Rossini. Ich darf mich der Composition derselben rühmen. Bei dieser Gelegenheit fällt mir eine andere Arie di sorbetto ein, welche lustig genug war.

Welche war das?

Zu einer Oper, Ciro in Babilonia, hatte ich eine schauerhafte Secunda-Donna. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung

*) Ein italienischer Ausdruck, um Stücke der zweiten oder dritten Sängerinnen zu bezeichnen, während welcher man Erfrischungen zu sich zu nehmen pflegte.

fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das B der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Triumph.

Sie war wenigstens bescheiden. Aber dieser Cyrus? ich habe ihn weder gesehen noch gehört.

Er gehört unter meine Fiasco's. Als ich von seiner unglücklichen Aufführung nach Bologna zurückgekehrt, fand ich eine Einladung zu einem Picknick vor. Ich bestellte bei einem Zuckerbäcker ein Schiff von Marzipan, dessen Wimpel den Namen „Cire" trug; der Mastbaum war zerbrochen, das Segel durchlöchert, und es lag auf der Seite, in einem Meere süßen Rahms schwimmend. Die lustige Gesellschaft verzehrte lachend mein gescheitertes Fahrzeug.

Das beweist aber noch nicht, warf ich ein, daß Ihr persischer Eroberer sein Schicksal verdiente; — es geht damit eigen. Ihre Zelmira ist eine Ihrer wenigst gekannten Opern und gehört doch gewiß zu Ihren besten.

Während meiner Anwesenheit in Wien, sagte Rossini, hatte sie großen Erfolg; sie erfordert aber ein so

vortreffliches Ensemble von Sängern, wie es damals mit mir in Wien war. Ich verlebte dort überhaupt schöne Tage.

Waren Sie auch mit den musikalischen Mitteln zufrieden, die Sie dort vorfanden? fragte ich.

Der Chor war vortrefflich. Auch das Orchester war sehr gut; nur mangelte es ihm an Kraft, was aber möglicherweise am Lokal gelegen haben mag. Haben Sie Weigl gekannt?

Ich habe ihn in frühester Knabenzeit flüchtig gesehen; er dirigirte damals.

Ja wohl. Er wußte, daß man ihn mir als einen meiner großen Gegner geschildert. Um mich nun vom Gegentheile zu überzeugen, studirte er die Zelmira mit einer Sorgfalt im Orchester ein, wie ich es weder von mir, noch von Anderen erlebt hatte. Ich bekam zuweilen Lust, ihn zu bitten, es nicht gar so übertrieben genau zu nehmen; aber ich mußte zugestehen, daß es wundervoll ging. Damals habe ich auch mehrere meiner Opern in deutscher Uebersetzung gehört, und zwar zu meiner größten Befriedigung. Die deutsche Sprache paßte sich meiner Musik viel besser an, als die französische, wie ich mich später überzeugt. Unter den Sängern erinnere ich mich namentlich des Bassisten Forti, als eines großen Talentes. Die Ungher

und die Sonntag begannen zu jener Zeit ihre Laufbahn.

Was Sie mir von der deutschen Uebersetzung Ihrer Opern sagen, wundert mich nicht. Ich möchte zwar nicht auf die Vortrefflichkeit ihrer Diction schwören; aber unsere Prosodie, die doch leidlich bestimmte Längen und Kürzen hat, steht der italienischen viel näher, als dies mit der französischen der Fall ist.

Bei den Bearbeitungen, welche man von mehreren meiner Opern für die große Oper gemacht, traute ich oft meinen Ohren nicht, fuhr Rossini fort, und der unterlegte Text schien mir unmöglich, unerträglich. Neurrit aber, gegen welchen ich mich äußerte, fand das alles ganz in der Ordnung; auch sah ich, daß Niemand daran Anstoß nahm. Es wäre lächerlich gewesen, strenger sein zu wollen, als die Franzosen es waren, und so ließ ich es dabei bewenden; aber der Eindruck den ich davon hatte, blieb stets derselbe.

Die französischen Componisten nehmen es oft selbst nicht genau mit ihrer Behandlung des Textes, und manche Ausländer haben es ihnen zuvorgethan. Wie vortrefflich hat nicht unser deutscher Gluck das Französische declamirt!

Es wäre schlimm, wenn er es nicht gethan, er-

widerte der Maestro, denn der declamatorische Theil bilden doch eigentlich bei ihm die Grundlage.

Glauben Sie, Maestro, daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können?

Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, sagte Rossini mit Feuer, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann? Sie ist dann unnöthig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wirt.

6.

Sie müssen mir noch Einiges aus Ihrer Knabenzeit erzählen, Maestro, bob ich bei einer Partie Domino an: denn Sie waren doch eigentlich noch ein Knabe, als Sie anfingen Opern zu schreiben. Wie kam es, daß Sie gerade in Venedig debutirten?

Der Zufall spielt eine so große Rolle in unserem Lebensgange! rief Rossini aus. Ich war mit dreizehn Jahren zur Opern-Stagione in Sinigaglia als Maëstro al Cembalo engagirt. Ich fand da eine Sängerin, welche nicht übel sang, aber so recht zur unmusikalischsten Sorte gehörte. Eines Tages machte sie in einer Arie eine Cadenz von einer harmonischen Abenteuerlichkeit, die Alles überstieg. Ich suchte ihr klar zu machen, daß sie auf die im Orchester ausgehaltene

Harmonie einige Rücksicht zu nehmen habe, und sie schien auch die Wahrheit dieser Bemerkung bis zu einem gewissen Grade einzusehen: bei der Aufführung aber gab sie sich wieder ihrer Inspiration hin und machte eine Cadenz, bei der ich mich des Lachens nicht enthalten konnte. Aber auch das Parterre brach in ein lautes Gelächter aus, und die Donna wurde wüthend. Sie beklagte sich bei ihrem speciellen Protector, dem von Seiten der Stadt an der Spitze des Theaters stehenden Herrn, einem sehr reichen und angesehenen Venetianer, der in Sinigaglia große Güter hatte, und zieh namentlich mich eines ungebührlichen Betragens, behauptend, ich hätte das Publikum durch mein Benehmen zum Lachen gereizt. Ich wurde zum gestrengen Herrn beschieden und sehr heftig von ihm angefahren. Wenn du dir erlaubst, dich über die ersten Künstlerinnen lustig zu machen, herrschte er mir zu, so lasse ich dich in's Gefängniß werfen. Er hätte das thun können, aber ich ließ mich nicht einschüchtern, und die Sache nahm eine andere Wendung. Ich setzte ihm meine harmonischen Beschwerden auseinander, überzeugte ihn von meiner Unschuld, und anstatt mich in's Gefängniß zu schicken, faßte er die lebhafteste Neigung zu mir und sagte mir schließlich: wenn ich einmal weit genug sei, um eine Oper componiren zu können, so

möge ich mich an ihn wenden, und er werde mich eine schreiben lassen.

Und er hat Wort gehalten?

Ihm verdanke ich meine erste Scrittura in Venedig, und zwar mit einer Bezahlung von 200 Francs, was mir damals nicht wenig schien.

Am Theater San Mosé, nicht wahr?

Ja wohl; dieses Theater ist seitdem eingegangen, und es ist dies ein großer Verlust für die jüngeren italienischen Componisten. Man gab dort kurze komische Opern für vier, fünf Personen, ohne Chor, ohne Decorationswechsel, die in kürzester Zeit einstudirt werden konnten und dem Unternehmer wenig Kosten verursachten. Man kam daher leicht dazu, aufgeführt zu werden und sich einige Erfahrung zu verschaffen. Auch hat eine große Anzahl bedeutender Componisten dort debutirt. Wenn heutigen Tages ein junger italienischer Tonsetzer einen ersten Versuch auf der Bühne machen will und nicht einige Tausend Francs dafür ausgeben kann, wird er schwerlich dazu kommen. Freilich verlangt man auch ganz andere Mittel, welche aufs Spiel zu setzen dem Unternehmer kaum zuzumuthen ist.

Wie Schade, daß die Italiener sich von der Opera buffa so ganz und gar abgewandt haben, in der sie so Vortreffliches leisteten! sagte ich.

Namentlich die Neapolitaner — erwiderte Rossini — hatten dafür eine besondere Anlage. Es gehört vielleicht zu diesem Genre mehr ein lebendiges Gefühl für das Wesen der Bühne, als große musikalische Gaben. Jetzt fehlen aber auch die Sänger dafür. Die tagtägliche Teichhandtierung macht sie ganz ungeschickt, sich mit Leichtigkeit und Anmuth zu bewegen.

Schreiben Sie es den politischen Begebenheiten zu, daß ein so vorwiegender Geschmack für's Tragische, Pathetische jetzt in Italien herrscht?

Ich weiß es nicht, sagte der Maestro, habe aber bemerkt, daß, wenn eine Opera buffa ausnahmsweise einmal erträglich gegeben wird, sie doch immer noch eine gewisse Anziehungskraft ausübt und den Leuten vielen Spaß macht.

Und das ist doch auch nicht zu verachten! sagte ich, indem ich Goethe's lustiger Person gedachte.

7.

Der Maestro sang eines Tages plötzlich den Anfang des Finale aus dem Septett von Beethoven, dann ein Scherzo desselben Meister. — Aus welcher Sinfonie ist doch dieser Satz? wandte er sich fragend an mich.

Aus der Eroica.

Richtig. Welch eine Kraft, welch ein Feuer wohnten

in diesem Manne! Welche Schätze enthalten seine Clavier-Sonaten! Ich weiß nicht, ob mir dieselben nicht noch höher stehen, als seine Sinfonien: es ist vielleicht noch mehr Begeisterung darin. — Haben Sie Beethoven gekannt?

Ich hatte das Glück, ihn als Knabe noch wenige Wochen vor seinem Tode zu sprechen, — erwiderte ich.

Während meines Aufenthaltes in Wien, erzählte Rossini, habe ich mich durch den alten Calpani bei ihm vorstellen lassen; aber bei seiner Taubheit und meiner Unkenntniß der deutschen Sprache war kein Gespräch möglich. Ich freue mich, ihn wenigstens gesehen zu haben. — Aber auch Ihr Weber ist ein ganzer Kerl gewesen — seine Behandlung des Orchesters, die neuen Effecte, die er den Instrumenten abgewonnen! Hat er auch Sinfonien geschrieben?

Er hat einen Versuch gemacht, der aber nicht zu seinen glücklichsten gezählt werden darf. Hingegen gehören seine Ouverturen auch im Concert zu den beliebtesten Orchesterstücken bei uns.

Und mit Recht, sagte der Maestro, obschon ich es gerade nicht billigen kann, die schönsten Motive in der Ouverture vorzubringen, wäre es auch nur, weil sie dann bei ihrem Auftreten in der Oper schon den Reiz der Neuheit verloren haben. Und ihre Beziehungen

kann man ja doch vorher nicht errathen. Aber Weber hatte köſtliche Ideen! Wie allerliebſt macht ſich der Eintritt des Marſches in ſeinem Concertſtücke mit den tiefen Clarinetten! (Roſſini ſang den erſten Theil davon.) Ich habe dieſes Stück immer ſehr gern gehört.

Sie haben es von Liszt gehört, der es freilich wie kein Anderer ſpielte! warf ich dazwiſchen.

Der arme Weber! Er hat mich in Paris auf ſeiner Reiſe nach London beſucht; er ſah damals ſo ſchwach und leidend aus, daß es mir unbegreiflich war, wie er eine ſolche Reiſe unternehmen konnte. Er hoffte, wie er mir ſagte, dort für ſeine Familie etwas Erkleckliches erwerben zu können, — er hätte ſich ſelbſt ihr erhalten ſollen. Die Art, wie er ſich mir näherte, war eigentlich ſonderbar und hatte für mich faſt etwas Komiſches.

Wie das, Maeſtro?

Es ſcheint, daß Weber in früherer Zeit einmal einen Zeitungs-Artikel über oder vielmehr gegen den Tancred geſchrieben, und er hielt es, in Beziehung hierauf, für nothwendig, bei mir durch einen Bekannten anfragen zu laſſen, ob ich ihn ſehen wolle. Wenn ich, als ich als zwanzigjähriger Burſche den Tancred aufs Papier geworfen, eine Ahnung davon gehabt, daß ein ausländiſcher Componiſt irgend Notiz davon genommen,

ich hätte es mir wahrhaftig zur Ehre gerechnet. Sie können Sich denken, daß ich Weber's Besuch deßhalb nicht weniger gern empfing.

Zeitungs-Artikel haben Sie nie sehr beunruhigt! sagte ich.

Gewiß nicht! versetzte der Maestro lachend. Wenn ich denke, was man alles gegen mich schrieb, als ich nach Paris kam! Der alte Berton machte sogar Verse auf mich, in welchen er mich Mr. Crescendo nannte. Das ging aber alles ohne Lebensgefahr vorüber! Was mich verdrießt, ist, daß man eine Masse ganz unwahrer Geschichten über mich in Umlauf gesetzt hat, in welchen ich zuweilen eine gar sonderbare Rolle spiele — man muß sich aber das alles gefallen lassen.

Sie müßten aber doch einmal Jemandem Ihre Biographie in die Feder dictiren, sagte ich. Die Einzelheiten eines so reichen Lebens, wie das Ihrige, dürfen nicht verloren gehen. Einen kleinen Beitrag dazu werde ich übrigens bald liefern können! Sie merken wohl, daß ich Sie ausborche, als gehörte ich zur geheimen Polizei.

Fragen Sie immer zu, lieber Ferdinando! so lange es Sie irgend interessirt.

Povero Maëstro! Dann werden Sie noch oft behalten müssen!

8.

Spielt Spohr noch viel Violine? fragte mich Rossini eines Tages.

Er spielt noch herrlich, aber nur in kleinen Kreisen, erwiderte ich.

Ich bedaure, daß mir nie die Freude zu Theil geworden, ihn zu hören, sagte der Maestro. Festa in Neapel, der namentlich im Quartett ganz ausgezeichnet war, sprach mir immer mit dem größten Enthusiasmus von ihm und sagte, daß er das Beste, was er könne, Spohr verdanke. Er war nicht eigentlich sein Schüler gewesen, hatte aber in Neapel viel mit ihm verkehrt. Seinen großen Ton, seinen großartigen Vortrag wurde er nie müde zu rühmen.

Niemand hat es ihm wohl in dieser Hinsicht zuvor gethan, sagte ich. Sie haben Paganini aber sehr viel gehört, Maestro?

Durch lange Jahre war er beinahe fortwährend in meiner Nähe. Er behauptete, meinem Sterne, wie er es nannte, zu folgen, und ich war nicht leicht an einem Orte, ohne daß er hinkam. Er blieb ganze Tage und Nächte bei mir sitzen, während ich componirte.

War er auch im Gespräche interessant?

Er war voll origineller Einfälle; ein wunderlicher Kauz. Aber welch ein Talent!

Ein Genie!

Man mußte ihn vom Blatt ſpielen hören! Er überſah eine halbe Seite mit einem Blicke. Sie kennen ſeine Geſchichte mit Lafont in Mailand?

Es war in den Zeitungen öfters davon die Rede, aber ....

Ich war dort anweſend, unterbrach mich Roſſini. Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Vorausſetzung, Paganini ſei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Proceß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in ſeinem Concerte in der Scala etwas mit ihm zuſammen zu ſpielen. Paganini kam zu mir und fragte mich, ob er dieſer Einladung Folge leiſten ſolle. „Du mußt es thun," ſagte ich, „damit Jener nicht glaube, es fehle dir an Muth, dich mit ihm zu meſſen." Lafont ſchickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wiſſen und meinte, die Orcheſter-Probe ſei hinreichend. In dieſer ſpielte er ſeine Partie ſehr platt, und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Octaven, Terzen, Sexten, ſo daß der arme Franzoſe in die äußerſte Verwirrung gerieth und nicht einmal ſo gut ſpielte, als er deſſen doch fähig war. Ich machte Paganini wegen dieſes Mangels an muſikaliſcher Loyalität

Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte.

Ist es wahr, daß er in früheren Zeiten einen volleren Ton gehabt und auf dickeren Saiten gespielt? fragte ich.

Je größere Schwierigkeiten er namentlich in Bezug auf Mehrstimmigkeit machte, erwiderte Rossini, deste dünnere Saiten mußte er wohl aufziehen; — auch war er nicht mehr in seiner ersten Jugendkraft, als er ins Ausland ging, und so mag wohl etwas Wahres an jener Behauptung sein. Was mich immer am meisten bei ihm in Erstaunen setzte, war der schnelle Wechsel von Erregtheit und Ruhe, deren er fähig war, wenn er nach der leidenschaftlichsten Gesangstelle an die gewagtesten Schwierigkeiten kam. Er war dann plötzlich fest gegessen wie ein Automat, ich glaube fast, daß er körperlich kalt dabei wurde.

Von den vielen abenteuerlichen Geschichten, die man aus seinem früheren Leben erzählte, ist wohl das Wenigste wahr? fragte ich weiter.

Nichts — er war längere Zeit am Hofe des Fürsten Baccicchi angestellt und trieb sich dann, Concerte gebend, in Italien umher. Reich konnte er dabei nicht werden, dazu ist Italien nicht das Land.

Und doch liebte er das Geld übermäßig, wie man sagt.

Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohne in eine Restauration zu zwei Francs, ließ sich da für sie beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne und ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Aerger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte.

Und dennoch hat er Berlioz ein wahrhaft königliches Geschenk gemacht? warf ich ein.

Ganz Paris weiß es, sagte Rossini achselzuckend; ich muß daran glauben, aber im Grunde halte ich es für unmöglich.

Es giebt so viele Wunder, lieber Maestro, daß es auf Eines mehr oder weniger nicht ankommt. Ist es nicht eines der größten, daß Sie seit 22 Jahren nichts mehr geschrieben? Was fangen Sie nur mit allen den musikalischen Gedanken an, die Ihnen doch im Kopfe herumschwirren müssen?

Sie spaßen, sagte der Maestro lachend.

Ich spaße gar nicht: — wie können Sie es aushalten, ohne zu componiren?

Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es — aber doch etwas.

Sie haben Sich freilich oft mit sehr mittelmäßigem Texte begnügt, sagte ich.

Wenn es nur das gewesen wäre! rief Rossini aus. Ich habe in Italien nie ein fertiges Textbuch gehabt, wenn ich zu schreiben anfing; — ich componirte die Introductionen, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Und wie oft hatte ich nicht zu Dichtern Leute, die zwar nicht übel schrieben, aber keine Idee hatten von den Erfordernissen des Musikers — ich mußte mit ihnen arbeiten, statt daß sie es für mich thaten.

Das hatte doch auch sein Gutes, Maestro!

Ja, wenn ich nicht immer in Eile hätte schreiben müssen. Als ich bei Barbaja in Neapel angestellt war, mußte ich mich um alles, was die Oper anging, bekümmern, alle Proben überwachen — Barbaja bezahlte keine Rechnung, die ich nicht unterschrieben — und dabei hatte ich mich verbindlich gemacht, zwei Opern jährlich zu schreiben.

Und schrieben deren vier, schaltete ich ein.

Ich hatte zuweilen einen Urlaub, den ich benutzte; mein ganzes Gehalt betrug ja doch nur achttausend Francs. Freilich wohnte ich im Hause Barbaja's und hatte für keine Wirthschaft zu sorgen.

Barbaja muß doch in seiner Art ein genialer Mensch gewesen sein.

Er betrieb seine Sache mit einer gewissen Großartigkeit und setzte seinen besonderen Stolz darein, die bestmögliche Oper zu haben. Das gelang ihm denn auch, wiewohl mit bedeutenden Geldopfern. Aber er konnte sie leicht bringen, da er als Pachter der öffentlichen Spiele ungeheure Summen verdiente. Sein Unglück war seine außerordentliche Reizbarkeit und seine Eitelkeit. Er glaubte, Alles selbst am besten zu wissen, wodurch er es mit den meisten Menschen verdarb. Seine Bauten haben ihm unermeßliche Summen verschlungen, und er hinterließ schließlich seinem Sohne nur eine Million.

Nur eine Million! sagte ich klagend.

Er hätte ihm ein Dutzend lassen können, erwiderte der Maestro.

Da muß man ihm freilich eine Thräne des Mitleids zollen.

Welch ein herrliches Orchester war damals in San

Carle!' rief Rossini aus. Festa, von dem ich Ihnen vorhin sprach, war ein eminenter Dirigent. Das damalige Orchester in Neapel war nächst dem der großen Oper in Paris das beste, welches mir je im Theater vorgekommen.

Letzteres ist noch immer vortrefflich, sagte ich; indeß habe ich in Beziehung auf Kraft nie einen tiefen Eindruck davon gehabt.

Das Haus ist zu groß, entgegnete der Maestro; ich verabscheue überhaupt diese allzu großen Häuser — sie tödten Alles. Der Einfluß der Localität ist gar nicht stark genug anzuschlagen. Versetzen Sie das Orchester des Conservatoire mit all seiner Herrlichkeit in die große Oper — es wird nicht mehr zu erkennen sein.

Versetzen wir uns, lieber Maestro, in den Salon, wo uns unsere Gemahlinnen sehnsüchtig erwarten, sagte ich, das Gespräch unterbrechend. Wenn wir länger hier bleiben, werden wir ausgescholten.

Eh bien, allons!

9.

Wir sprachen eines Tages lange von Cherubini. Rossini, der in der größten Vertrautheit mit ihm und seiner Familie gelebt, erzählte manche mir unbekannte

Begebenheiten. Es war die Rede von seinem eigenthümlichen Charakter, in welchem eine wahre Gutmüthigkeit unter einer etwas rauhen Schale verborgen lag, die er oft zuerst hervorkehrte. Auch ich wußte dem Maestro allerlei Züge mitzutheilen, die ihn interessirten. „Es ist hier und da etwas von dem verdrießlichen Wesen, das er zuweilen hatte, in seine Musik übergegangen," sagte er endlich. „Aber welch ein großer Musiker! Und der braxste Mann, den man sich denken kann. Wissen Sie aber irgend einen Componisten, der sich in seinem Style so vollständig umgewandelt?"

Seine früheren italienischen Opern lassen freilich den Componisten der Medea nicht im Entferntesten ahnen, entgegnete ich. Er hielt aber auch nichts von vielen Werken und schrieb mir einst, da ich mir einige davon zur Durchsicht ausgebeten, es seien Versuche eines jungen Mannes, der eben die Schulbank verlassen.

Dennoch habe ich ihm eines Tages durch Reminiscenzen aus seinem Giulio Sabini große Freude gemacht, sagte Rossini.

Wie das?

Er hatte diese Oper für den Tenoristen Babini geschrieben, von welchem ich später Gesang-Unterricht erhalten. Babini hatte mir Vieles daraus vorgesungen, dessen ich mich noch erinnerte, als ich nach Paris kam.

Eines Tages, nach Tische, setzte ich mich bei Cherubini ans Clavier und sang ihm viele Gesänge seiner ersten Jugend. Er wußte sich vor Erstaunen kaum zu fassen, da er natürlich den Zusammenhang nicht errathen konnte, — aber die Thränen kamen ihm in die Augen.

Es lagen wohl etwa vierzig Jahre dazwischen, sagte ich, das mußte ihn ergreifen! — Und daß Sie es ihm zu Gehör brachten!

Haben Sie auch noch den alten Salieri gekannt? und Winter? fragte Rossini.

Keinen von Beiden.

Ich habe letzteren in Mailand gesehen, erzählte der Maestro, als er dort seinen Maometto II. aufführte. Es waren sehr hübsche Sachen in dieser Oper; namentlich erinnere ich mich eines Terzetts, in welchem eine Person hinter der Scene eine breit angelegte Cantilene hatte, während die beiden anderen auf der Bühne ein dramatisches Duett durchführten; es war vortrefflich gemacht und sehr wirksam. Was mich an Winter ärgerte, war seine Unappetitlichkeit. Er war ein Mann von hohem imponirendem Aeußern, aber Reinlichkeit war nicht seine starke Seite.

O weh!

Eines Tages lud er mich zu Tische ein. Es kam eine große Schüssel Polpetti's, von welchen er mir und

ſich ſelbſt auf eriematiſche Weiſe, mit den Fingern, verlegte. Für mich war hiermit das Diner zu Ende.

Das iſt ein ſchauerlicher Verfall. Und Salieri? den haben Sie in Wien geſehen? fragte ich.

Allerdings, der gute, alte Herr! Er hatte damals die Leidenſchaft, Canons zu componiren, und kam ziemlich regelmäßig alle Tage zum Nachteſſe zu uns.

Um Canons zu componiren?

Um ſie ſich verſingen zu laſſen. Meine Frau und ich, David und Nezari, die gewöhnlich mit uns zuſammen ſpeiſten, wir bildeten ein ganz anſtändiges Vocal-Quartett. Zuletzt wurde es uns aber ganz ſchwindelig von vielen unendlichen Canons, und wir baten ihn, etwas damit einzuhalten.

Seine Oper Axur gehört unter meine früheſten muſikaliſchen Erinnerungen, ſagte ich.

Sie enthält vortreffliche Stücke, wie alle ſeine Opern. In ſeiner Grotta di Trofonio iſt er freilich hinter dem Dichter zurückgeblieben, das Libretto von Caſti iſt ein wahres Meiſterwerk. Der arme Salieri! hat man ihm nicht vorgeworfen, er ſei ſchuld an dem Tode Mozart's? ſagte Roſſini, ſich etwas ereifernd.

Es glaubt Niemand daran, erwiderte ich beſchwichtigend.

Gleichviel, man hatte viele Schändlichkeit ſehr ernſt

hast verbreitet. Ich habe ihn eines Tages, nach einem Canon, geradezu gefragt: „Haben Sie wirklich Mozart vergiftet?“ Er pflanzte sich steif vor mir auf, und sagte: „Sehen Sie mich einmal genau an, sehe ich aus wie ein Mörder?“ Das war nun wahrlich nicht der Fall.

Eifersüchtig mag er auf Mozart doch gewesen sein, warf ich hin.

Das ist sehr wahrscheinlich, erwiderte Rossini, aber Sie werden mir zugestehen, daß von da bis zum Giftmischen noch ein weiter Weg ist.

Der Gottlieb nicht leicht eingeschlagen wird, die Componisten würden ja sterben wie die Fliegen. Aber da wir von diesen alten Herren sprechen, sagen Sie mir doch etwas von Simon Mair, von dem ich leider so viel wie nichts kenne. Hatte er eine starke Erfindungsgabe?

Er machte sich einen so großen Namen vielleicht weniger hierdurch, als daß er in Italien zuerst das dramatische Element mehr zur Geltung brachte. Auch auf die Erweiterung der Instrumentation bei uns zu Lande haben er und Paer den größten Einfluß gehabt.

Ich habe ihn in seinem höchsten Alter in Verona einmal eine Messe dirigiren sehen, sagte ich, eigentlich dirigiren hören, denn er übertönte Chor und Orchester

durch das Dreinschlagen mit einer Pauerrolle, welche ihm als Taktstock diente.

Er war ein würdiger Mann, sagte Rossini, und von umfassender wissenschaftlicher Bildung. Seine Medea, die er in späteren Jahren für Neapel componirte, ist eine ausgezeichnete Oper.

Welche Ausdehnung hat die italienische Oper doch gewonnen seit den Zeiten Metastasio's, ganz ab an, wo ein paar Dutzend Arien und ein kleiner Chor den musikalischen Inhalt eines lyrischen Drama's ausmachten!

Die Recitative nicht zu vergessen, sagte der Maestro, die von den alten Componisten vortrefflich behandelt wurden und mit welchen die berühmten Sänger der damaligen Zeit oft mehr wirken und sich größeren Beifall erwarben, als mit den Bravour-Arien. Letztere waren dem Texte nach eigentlich ganz und gar hors d'oeuvres. Sie enthielten irgend ein pathetisches Bild oder wiederholten höchstens einen Ausdruck von Empfindungen, die vorher schon zur Genüge ausgesprochen waren. Aber Metastasio hat, nach Zeno, das große Verdienst, unsere Tyrade recht eigentlich für die Musik zubereitet zu haben. Er hat eine wahre Auslese wohlklingender, langhaariger Wörter in Anwendung gebracht und bleibt hierin für alle Zeiten mustergültig. Kennen Sie Componisten von Jemelli?

Kirchen-Compositionen, aber keine Opern, antwortete ich.

Er ist der genialste unserer Componisten aus jener Zeit, fuhr Rossini fort. Keiner wußte die Stimme so zu behandeln. Seine langsamen Sätze namentlich, sind oft von wunderbarer melodischer Schönheit.

Man würde aber doch wohl heutigen Tages keine Wirkung mehr damit erzielen, sagte ich fragend.

Die Formen sind in unserer Kunst freilich so wandelbar und so wichtig, entgegnete Rossini. Auch würde jetzt Niemand jene Sachen singen können, es gehört eine Ausdauer der Respiration dazu, deren nur die Castraten fähig waren, sei es nun daß ihre gründlichen Studien oder ihre körperliche Constitution ihnen dazu verholfen.

Die früheren italienischen Sänger müssen sich übrigens doch noch ganz andere Freiheiten genommen haben als die unserer Zeit, sagte ich, wenn man die Berichte über ihre außerordentliche Virtuosität vergleicht mit den einfachen Gesängen, welche die Componisten oft für sie schrieben.

Freilich spielten die damaligen Opern-Componisten meist eine ziemlich untergeordnete Rolle und lieferten den Sängern gewöhnlich nur Skizzen, welche jene nach Belieben ausfüllten. Indeß Männer wie Durante, wie

Yetti und Jomelli werden doch für alle Zeiten große Meister bleiben, rief Rossini aus.

10.

Im Sommer des Jahres 1836 war Rossini eine Woche in Frankfurt. Zur selben Zeit befand sich auch Felix Mendelssohn dort, und ich hatte die Freude, beinahe täglich die beiden Männer, von welchen der eine sein letztes, der andere sein erstes großes Werk geschrieben, im elterlichen Hause zusammen zu sehen. Die einnehmende Persönlichkeit des berühmten Maestro bezwang auch Mendelssohn, und er spielte demselben vor, so viel und was er nur verlangte, eigene und fremde Compositionen. Rossini gedachte mit großem Interesse jener Tage und führte das Gespräch auf den uns so früh entrissenen Meister zurück. Er erzählte uns, daß er auch dessen Octett in Florenz gut aufführen gehört, und ich mußte ihm die Sinfonie in A-moll mit einer sehr tüchtigen Pianistin aus Paris, Madame Pfeifer, die sich in Trouville befand, vierhändig vorspielen. Mit welcher Feinheit, mit welchem Geiste wußte Mendelssohn doch das kleinste Motiv zu behandeln! sagte er darauf. Wie kommt es nur, daß er keine Opern geschrieben? Hat man ihn denn nicht von Seiten aller Theater dazu aufgefordert?

Sie kennen unsere deutschen Theaterverhältnisse nicht, lieber Maestro. Man versucht es mit den Werken aller Zeiten und aller Völker, von Gluck und von Balfe bis zu Verdi, und überläßt es den lebenden deutschen Tonsetzern, wenn sie mögen, hier und da einen Versuch zu wagen; eine Oper zu bestellen, das fällt nicht leicht irgend einer Theater-Direction ein.

Aber wenn man die jungen Talente nicht ermuthigt, wenn man ihnen nicht Gelegenheit giebt, sich Erfahrungen zu sammeln, so kann ja nichts daraus werden! rief Rossini aus. Es wird auch nichts daraus, entgegnete ich. Ein Beethoven, ein Weber schreiben einmal ein paar Meisterwerke, aber von einer lebendig sich fortbildenden deutschen National-Oper sind wir so weit entfernt, wie jemals. Ich glaube übrigens, daß die deutschen Componisten immer eine vorwiegende Neigung für die Instrumentalmusik behalten werden.

Sie fangen gewöhnlich bei der Instrumentalmusik an, sagte Rossini, was es ihnen vielleicht schwer macht, sich später den Bedingungen der Gesangmusik zu fügen. Sie haben Mühe, einfach zu werden, während es den Italienern schwer wird, nicht platt zu sein.

Sie sind sehr streng, Maestro; freilich mag es die schwierigste Aufgabe sein, in der Einfachheit edel zu bleiben. Ich muß dabei wieder auf mein Bedauern

zurückkommen, daß Sie nach dem Teil nicht fortgefahren haben, für die große Oper zu schreiben. Hatten Sie nicht die Absicht, einen Faust zu componiren?

Es war lange ein Lieblingsgedanke von mir, und ich hatte mit Jouy schon ein ganzes Scenarie entworfen. Natürlich auf Grundlage des Goethe'schen Gedichtes. Um diese Zeit entstand aber eine wahre Faustwuth in Paris, jedes Theater hatte seinen operirten Faust, was mir in etwas die Lust daran verdarb. Dazwischen kam die Juli-Revolution; die große Oper, vorher ein königliches Institut, ging in die Hände eines Privat-Unternehmers über, meine Mutter war gestorben, meinem Vater war der Aufenthalt in Paris unleidlich, da er kein Französisch verstand, — so löste ich denn den Contract auf, der mich eigentlich verpflichtete, noch vier große Opern zu liefern, und zog es vor, in der Heimath ruhig zu bleiben und meinem alten Vater seine letzten Lebensjahre zu erheitern. Ich war fern von meiner armen Mutter, als sie geendet; das war mir ein unendlicher Kummer gewesen, und ich hatte die größte Angst, es werde mir mit meinem Vater eben so gehen.

Und so zogen Sie nach Ihrem heimathlichen Bologna, wo ich Sie im Jahre 38 fand, als Sie gerade Eintritts-Karten zu einer öffentlichen Prüfung

des Vice unterschrieben. Sie haben Sich damals dieses Institutes sehr angenommen.

Ich habe während meines Aufenthaltes in Bologna bis zum Jahre 49 dafür gethan, was in meinen Kräften stand. War es doch die Schule, die mir einst meine Ausbildung gewährt! Und ich hatte auch meinen Spaß daran, mir von den Jungens, die ein vollständiges Orchster bildeten, alle möglichen Orchesterwerke vorspielen zu lassen. Das klang zwar oft wie Kraut und Rüben, aber es war doch jung und frisch und vergnüglich.

Sie zogen den Aufenthalt in Bologna dem in Florenz vor? fragte ich.

Bologna ist meine eigentliche Heimath, und es herrscht dort ein ungezwungenes, gemüthliches Treiben. Florenz ist schon mehr eine Hofstadt, und das ist nicht meine Sache, wenn ich auch gern all der Freundlichkeit gedenke, welche der Großherzog mir fortwährend erzeigt.

Aber mir scheint, es hat Sie nie sehr genirt, illustrissimo Maëstro, mit hohen und höchsten Herrschaften umzugehen, und Gelegenheit dazu ist Ihnen auch genug geworden. Sie nahmen ja Theil am Congreß von Verona!

Ich ging auf die Einladung des Fürsten Metternich hin, welcher mir einen höchst liebenswürdigen Brief

zeichnen. Da ich le Dieu de l'harmonie sei, hieß es dann, so möchte ich doch hinkommen, wo man der Harmonie so sehr bedürfe. Wenn sie mit Cantaten herzuziehen gewesen wäre, so hätte ich sie zu Stande gebracht — ich mußte deren in der kürzesten Zeit fünf Stück componiren, für die Negozianti und für die Nobili, für das Fest der Concordia — was weiß ich alles!

Wie brachten Sie das aber zu Stande?

Ich fügte zum Theil ältere Sachen an einander und legte neue Texte unter — indeß war das auch eine Arbeit, mit der ich kaum fertig werden konnte. Bei einem Chor auf die Eintracht geschah es, daß das Wort Alleanza auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam; ich hatte keine Zeit, das zu ändern, doch hielt ich es für angemessen, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiele des Zufalls im Voraus zu benachrichtigen.

Er erkannte vielleicht darin das Werk einer höheren Fügung, sagte ich.

Wenigstens fügte er sich lachend darein, fuhr der Maestro fort. Aber das Fest, welches in der Arena Statt hatte, war wunderbar schön und ist mir noch lebhaft in der Erinnerung. Das Einzige, was mich dabei genirte, war, daß ich, um meine Cantate zu dirigiren,

unter einer ungeheuren Statue der Concordia zu stehen kam, und fortwährend fürchten mußte, sie würde mir auf den Kopf fallen.

Das würde eine auf den Kopf gefallene Eintracht gegeben haben!

Merci! Aber es war ein fabelhaftes Treiben damals in diesem Verona. Ich wurde dort unter Anderen dem Kaiser Alexander vorgestellt. Er und König Georg der Vierte von England waren die liebenswürdigsten gekrönten Häupter, die mir je vorgekommen. Von dem Reize der Persönlichkeit des letzteren kann man sich kaum eine Idee machen. Aber auch Alexander war ein prächtiger, wahrhaft bestechender Mann. Ich ging von da nach Venedig, um die Semiramide zu schreiben. Dort fanden sich wieder viele jener hohen Herren ein und auch Fürst Metternich, der sich ungemein für Musik interessirte und wirklich etwas davon verstand. Er wohnte alle Abende in der Fenice den Proben meiner neuen Oper bei und schien mir sehr glücklich, sich dort seinen politischen Kreisen etwas entziehen zu können.

Bei der Geschichte der chromatischen Alleanza, sagte ich, fällt mir ein, daß man erzählt, Sie hätten bei Besetzung des Kirchenstaates durch die Oesterreicher von dem neuen Gouverneur von Bologna eine Can-

tate befohlen bekommen und den Auftrag in der Weise ausgeführt, daß Sie einem viel gesungenen patriotischen Liede von Ihrer Composition spöttischer Weise den neuen Text unterlegt.

Es ist kein wahres Wort daran, man ließ mich ruhig, und ich hatte wahrlich keine Lust, mit diesen gestrengen Herren zu spaßen. Ich habe mich nie irgendwie in Politik gemischt. Ich war Musiker und es ist mir nie eingefallen, etwas Anderes sein zu wollen, wenn ich auch an dem, was in der Welt vorgeht, und namentlich an dem Schicksale meines Vaterlandes, den lebhaftesten Antheil nehme. Erlebt und beobachtet habe ich freilich gar mancherlei.

11.

Nach Tisch rauchte ich gewöhnlich eine Cigarre mit Rossini. Er cultivirt die edle Kunst des Rauchens erst seit kurzer Zeit, während er das Schnupfen, das er fast leidenschaftlich liebte, seiner Gesundheit wegen aufgegeben. Als er mir eines Abends mit täglich sich wiederholender Großmuth eine Regalia anbot, bemerkte er dazu:

Diese Art Cigarren ist zuerst für Ferdinand den Siebenten angefertigt worden, woher sie ihren Namen trägt.

Der König hatte einen feinen Geschmack, sagte ich, indem ich behaglich der Cigarre eine große Rauchwolke entzog.

Er rauchte den ganzen Tag, sagte Rossini. Als ich mit Aguado einen kurzen Ausflug nach Madrid machte, hatte ich die Ehre, ihm vorgestellt zu werden. Er empfing mich in Gegenwart der Königin rauchend. Sein Aeußeres war gerade nicht übermäßig reizend, oder auch nur reinlich. Nachdem einige Redensarten gewechselt worden, bot er mir eine zum guten Theil schon abgerauchte Cigarre freundlichst an, aber ich verneigte mich dankend, ohne sie anzunehmen. Sie haben Unrecht, zu verweigern, sagte mir Maria Christina mit halber Stimme und auf gut Neapolitanisch; das ist eine Gunst, die nicht Jedermann widerfährt. Königin, erwiderte ich ihr auf gleiche Weise (ich kannte sie aus früherer Zeit von Neapel her), erstens rauche ich nicht, zweitens würde ich unter diesen Umständen für die Folgen nicht einstehen können. Die Königin lachte, und meine Keckheit hatte keine weiteren Folgen.

Es war aber auch eine Gunstbezeigung, die jedenfalls ihre bedenkliche Seite hatte.

Desto unbedenklicher war die Huld, welche mir Don Francisco, der Bruder des Königs, angedeihen ließ. Maria Christina hatte mich schon ahnen lassen, daß

ich einen gewaltigen Bewunderer in ihm finden würde, und mir anempfehlen, nach der Audienz beim Könige mich unverzüglich zu ihm zu begeben. Ich fand ihn mit seiner Gemahlin allein und musicirend, ich glaube, einer meiner Opern lag auf dem Fortepiane aufgeschlagen. Nach kurzem Gespräch wandte sich Don Francisco mir freundlichst zu und sagte, er habe mich um eine besondere Gefälligkeit zu bitten. Erlauben Sie mir, Ihnen die Arie des Assur vorzutragen, aber dramatisch. Etwas verwundert setzte ich mich, um zu begleiten, ans Clavier und wußte noch nicht recht, wo das hinaus wollte, als der Prinz nach dem anderen Ende des Salons ging, dort eine theatralische Haltung annahm und nun, zum größten Ergötzen seiner Gemahlin, die Arie mit allerlei Bewegungen und Geberden vorzutragen begann. Ich muß sagen, daß ich nie etwas Aehnliches erlebt hatte.

Beneidenswerther Maestro, der Sie sind! rief ich aus, nicht allein die Pasta und die Malibran, nein, ein Sprößling von Heinrich IV. hatten Sie zu Ihrem Dolmetscher. Aber jene Tour nach Madrid war auch die Veranlassung zu Ihrem Stabat mater?

Ich habe es für einen Freund Aguado's, einen geistlichen Herrn, componirt, es war rein eine Sache der Gefälligkeit, und ich hatte nicht daran gedacht, es

zu veröffentlichen. Es ist ja auch eigentlich nur mezzo serio gehalten, und ich ließ ursprünglich drei Stücke von Tadolini hinein componiren, da ich krank wurde und nicht zur rechten Zeit damit fertig geworden wäre. Schon die große Berühmtheit des Stabat mater von Pergolese würde mich abgehalten haben, denselben Text für die Oeffentlichkeit zu bearbeiten.

Halten Sie das Stabat mater von Pergolese so hoch? ich habe es freilich nie aufführen hören, aber beim Durchlesen fand ich mehr schöne Einzelheiten darin, als daß es mich als Ganzes sehr angesprochen hätte.

Ich habe es einstens in Neapel aufführen lassen, und es machte eine treffliche Wirkung. Aber es müssen zwei schöne Stimmen sein, sie müssen es gut vortragen und sogar hier und da gewissen veralteten Stellen durch edlen Ausdruck nachhelfen. Auch muß man die ursprüngliche einfache Instrumentation beibehalten. Neuerdings hat man es von großen Chören mit moderner Orchestrirung, ich weiß nicht, wo, gegeben — das ist ein ganz verfehltes Unternehmen.

Mir schien es doch immer, sagte ich, als ob Pergolese einen etwas übertrieben großen Ruf habe. Er ist freilich jung gestorben. Auch giebt es Leute genug, die ihn mit Palestrina verwechseln, und die von Einem

so wenig wissen, als vom Andern. Ist denn etwas an der vielgenannten Serva Padrona?

O ja, erwiderte Rossini, und statt weiterer Ausführungen, sang er eine Anzahl Motive aus der altèn Oper.

Eine gewisse Sensibilität spricht sich in den Compositionen Pergolesi's aus, das muß ich zugestehen, nahm ich wieder das Wort, und ich muß sagen, daß ich bei zunehmenden Jahren immer mehr dem einfach Ausdrucksvollen mich zuwende. Es ist sonderbar!

Das ist gar nicht sonderbar, erwiderte der Maestro, und das wird sich immer mehr steigern.

Eigentlich sollte doch die Jugend die Zeit derartiger Empfindungen sein, entgegnete ich.

In der Jugend, sagte Rossini, liebt und macht man Manches, weil es neu, ungewöhnlich scheint. Aber das Herz entwickelt sich im Familienleben, in der Liebe zu Kindern, in reiferen Jahren — Sie werden sehen, daß ich Recht habe.

Ich bin ganz geneigt, es zu glauben, lieber Maestro! Der große Einfluß, den unser Leben, unsere Umgebung auf uns, auch als Künstler, ausübt, den wird ja Niemand läugnen wollen.

Wenigstens ich, entgegnete Rossini, war immer im höchsten Grade abhängig von äußeren Einflüssen. Die

verschiedenen Städte, in denen ich schrieb, regten mich verschiedenartig an; auch fügte ich mich dem verschiedenen Geschmacke der in einem oder dem anderen Publikum vorwaltete. So konnten sie in Venedig mein Crescendo nie genug bekommen, ich gab ihnen denn auch in Hülle und Fülle davon, obschon ich es selbst schon satt hatte. In Neapel durfte ich es bei Seite lassen, man mochte es dort nicht einmal.

Haben Sie vielen Aufführungen Ihrer Werke als ruhiger Zuhörer beigewohnt? frug ich den Maestro.

Hinter der Scene war ich oft genug zugegen, im Zuschauerraume niemals.

Niemals?

Ich machte auch in dieser Beziehung eine Erfahrung, die mir den Spaß daran verdarb. Eines Abends sollte ich in Mailand mit einem Freunde nach Hause gehen, zu einem Risotto. Es war noch etwas zu früh, und da wir an der Scala vorübertamen, wo man meine Pietra di paragone gab, so schleppte mich mein Wirth, fast wider meinen Willen, mit ins Parterre. Es wurde gerade ein Terzett gesungen, welches zu den besseren Stücken der Oper gehörte; aber meine Nachbarn, weit entfernt, davon erbaut zu sein, ergingen sich über mich und meine Musik in den tollsten Schmähungen und ließen kein gutes Haar an mir.

Dergleichen öfter zu erfahren, dazu verſpürte ich ſpäterhin keine Neigung, da man in ſolchen Fällen für Jeden Partei nehmen kann, nur nicht für ſich ſelbſt.

Dieſe Pietra di paragone hat alſo eine gewiſſe Rolle in Ihrem Leben geſpielt, denn wenn ich mich nicht irre, verdanken Sie ihr, von der Conſcription losgekommen zu ſein.

Allerdings, ich ſollte Soldat werden, und es war an kein Loskommen zu denken, weil ich Hauseigenthümer war. Und welch ein Eigenthümer! Mein Schloß brachte mir jährlich vierzig Livre ein. Aber der Erfolg jener Oper ſtimmte den befehlhabenden General in Mailand günſtig für mich — er wandte ſich an den Vice-König Eugen, der gerade abweſend, und ich wurde friedlicheren Beſchäftigungen erhalten.

Aber vielleicht nicht weniger aufreibenden, ſagte ich.

Ein Fiasco iſt doch keine Kanonenkugel, entgegnete der Maeſtro, und es giebt Leute genug, die alt dabei werden.

12.

Als ich eines Tages Roſſini Einiges vorſpielte, bat er mich auch, wie gewöhnlich, um ein paar Bach'ſche Fugen. Dieſe vermaledeiten Fugen! brach er nachher komiſch ärgerlich aus. Als ich auf dem Liceo in Bologna war, lernte ich die Ouverture zur Zauberflöte

kennen, und die stieg mir dermaßen zu Kopf, daß ich ein ähnliches Opus versuchen wollte. Ich machte mich daran, schrieb eine fugirte Ouverture, ließ sie ausschreiben und führte sie auf. Als ich sie aber gehört, wurde ich so wüthend über den Effect meines Machwerks, daß ich Partitur und Stimmen in Gegenwart meiner Mitschüler und Zuhörer in tausend Stücke zerriß.

Das war eine große Uebereilung, Maestro; das Stück würde Ihnen später großen Spaß gemacht haben.

Man hat immer etwas Besseres zu thun, als sich mit vergangenen Thorheiten zu beschäftigen, entgegnete Rossini.

Bei diesen Fugen fällt mir Ihr kürzlich verstorbener Raimondi ein — der muß ja ein wahrer Hexenmeister gewesen sein. So ein Oratorium zu schreiben, welches sich *nach* einander und *neben* einander und *über* einander aufführen läßt — wenn es kein Durcheinander gab, so war es schon erstaunenswerth.

Er war wirklich in solchen Künsten sehr geschickt, sagte der Maestro, und hat sich in den abenteuerlichsten Combinationen versucht. Hingegen war seine Theatermusik schlecht und langweilig, und erst mit einem seiner letzten Werke, mit dem Pentaglio, machte er einiges

Glück. Während ich in Neapel war, verschaffte, ich ihm eine Anstellung am Theater, um ihm etwas zu verdienen zu geben — er mußte die Ballettmusik überwachen und einrichten — eine traurige Beschäftigung für einen gelehrten Musiker. Später fand er im Conservatoire zu Palermo eine ehrenvolle Stelle, er that aber nirgends allzu lange gut.

Ein leidenschaftlicher Musikliebhaber in Köln, erzählte ich, wandte sich nach Aufführung seines Oratoriums in Rom an ihn, und fragte bei ihm an, ob man wohl eine Abschrift davon erhalten könne. Raimondi verlangte dafür die Bagatelle von 60,000 Francs. Sein Erfolg mußte ihn verrückt gemacht haben.

Das sollte mich nicht wundern, sagte Rossini, er hatte nie zwei Piaster zu gleicher Zeit besessen und nie einen solchen Triumph erlebt.

Wir wurden unterbrochen durch eine graziöse französische Dame, die sich dem Maestro vorstellen ließ und ihm im Laufe des Gesprächs enthusiastisch dankte für alle genußreichen Stunden, die seine Musik ihr schon verschafft. Dergleichen kam nun freilich alle Tage vor, aber die Wärme, mit der viele Personen ihre Empfindungen aussprachen, hatte wirklich zuweilen etwas Rührendes.

Trotzdem Sie an dergleichen gewohnt sind, Maestro,

sagte ich zu Rossini, muß die Art und Weise, wie man sich Ihnen hier nähert, doch wohlthuend für Sie sein.

Aufmerksamkeiten, die von Herzen kommen, haben gewiß immer etwas Wohlthuendes, entgegnete er.

Man muß es den Franzosen zugestehen, daß sie im höchsten Grade die Gabe besitzen, ihre Verehrung für bedeutende Menschen auf die liebenswürdigste Weise kund zu thun.

Gewiß, entgegnete Rossini, wenn sie einem nur weniger Complimente dabei machen, einem weniger von seinen Werken sprechen wollten! Und das können sie nicht lassen, von den höchsten Ständen an bis hinab zum Concierge. Ich glaube, daß ich noch keinen Franzosen gekannt, der mich nicht gefragt hätte, welche meiner Opern mir die liebste sei. Sie können sich denken, wie wenig ich dazu gemacht bin, auf eine derartige Discussion einzugehen. Sie sind freundlich und anerkennend, die Franzosen, aber sie thun des Guten zuweilen zu viel.

Mögen Sie die italienische Weise lieber? fragte ich.

In Italien zeichnen sie sich durch eine edle Gleichgültigkeit aus, antwortete Rossini, man kann auch nach dieser Seite des Guten zu viel thun.

Sie haben sich gewiß weder diesseits noch jenseits

der Alpen zu beklagen, Maestro, sagte ich lachend, und dort kommt auch ein stolzer Sohn Albions, der Sie anbetet — er erzählte mir gestern von dem Abende, an welchem er zum ersten Male Ihre Musik gehört und Sie gesehen, und hatte dabei die Thränen in den Augen.

Ich habe von Engländern Aufmerksamkeiten erlebt, wie man sie nicht leicht wieder finden wird. So ist mir das Benehmen des Herzogs von Devonshire unvergeßlich.

Was hat er Ihnen angethan, Maestro?

Ich befand mich auf der Durchreise nach London auf einen Tag in Mailand, bezann Reissini. Der Herzog von Devonshire war eben dort anwesend, und ein Bekannter, der sich gerade zu demselben zu verfügen im Begriffe stand, ließ nicht von mir ab, ehe ich ihn dahin begleitete, obschon mein Reise-Costume nicht dazu gemacht war, in dem Salon eines englischen Edelmanns zu figuriren. Der Herzog, der ein großer Musikliebhaber, überschüttete mich mit Liebenswürdigkeit, wir speisten sehr heiter zusammen, und nach Tische sang ich ihm Einiges vor.

Das war ein schlechter Moment, sagte ich.

So behaupten die Sänger, erwiderte der Maestro, aber ich muß sagen, daß ich niemals lieber und besser

gelungen, als nach einem guten Diner. Um aber auf den Herzog zurück zu kommen, muß ich noch hinzufügen, daß er mir die einflußreichsten Empfehlungsbriefe gab, die mir in London sehr nützlich wurden. Er selbst war während meiner Anwesenheit in England dort nicht zugegen.

Bis jetzt geht Alles mit sehr natürlichen Dingen zu, lieber Maestro.

Ein Bißchen Geduld, mio caro, fuhr Rossini fort. Zwanzig Jahre waren seit jener Zeit vergangen, ich hatte den Herzog nie wieder gesehen. Eines Morgens in aller Frühe gehe ich in Bologna auf den Markt. Sie müssen wissen, daß es nichts Aehnliches giebt, wie den Markt von Bologna. Von dem Reichthum der Produkte, die da aufgespeichert sind, macht man sich gar keine Vorstellung, und es gehörte zu meinen Lieblings-Beschäftigungen, dort umher zu schlendern. Zu meiner Verwunderung sehe ich in der Mitte des Platzes einen Gentleman aufgepflanzt, der ganz gemüthlich eine Cigarre raucht. Ich nähere mich ihm, und sobald er meiner ansichtig wird, streckt er mir mit freundlicher Ruhe die Hand zum Gruße entgegen. Es war der Herzog von Devonshire. Ich freue mich, Ihnen schon hier zu begegnen, in einigen Stunden wollte ich Sie ohnedies besuchen, begann er, ich kenne

Ihre Wohnung und Ihre Gewohnheiten. — Wir plauderten eine Weile heiter zusammen, ich begleitete ihn nach seinem Hôtel, und später machte er mir den angekündigten Besuch. Ich bin noch sehr in Ihrer Schuld, sagte er mir beim Abschied. Sie haben mir in Mailand so viele Freude gemacht, und ich fand bisher keine Gelegenheit, mich zu revanchiren. Bei diesen Worten überreichte er mir eine überaus reiche Tabatière. Es war gewiß bei Weitem weniger die Kostbarkeit des Geschenkes, als die außerordentliche Aufmerksamkeit des Gebers, die mir große Freude machte. Nach zwanzig Jahren einer vermeintlichen Schuld auf diese Weise zu gedenken! und er war mir gar nichts, ich war ihm Verbindlichkeiten schuldig.

Es kommt darauf an, wie man es ansieht, sagte ich; jedenfalls war das Benehmen des Herzogs edelmännisch, im besten Sinne des Wortes. Aber wir sollen heute nicht ungestört plaudern können, da kommt ein eleganter Pianiste-Compositeur, der es sicherlich auf Sie abgesehen hat.

Wenn er mir nur keine Phantasie über Motive aus meinen Opern vorspielen will, sagte Rossini, nichts in der Welt langweilt mich mehr, als diese Art von Geklimper, und man muß sich hinterher noch bedanken für die Ehre, die einem angethan wird.

Das Gewitter, das ihn bedrohte, zog am Maestro vorüber. Es war übrigens der letzte Abend, den er in Trouville zubrachte. Am folgenden Morgen fuhr er von da ab, ich begleitete ihn noch an seinen Wagen; obschon ich ihn nach wenigen Tagen in Paris wieder finden sollte, war mir's doch weich ums Herz, als er abfuhr.

„Ich erwarte Sie Freitag zu Tisch, caro Ferdinando," rief er mir noch zu, „Freitag und alle Tage," rief Madame Rossini.

Ich ging nach Hause, mit dem halb wehmüthigen, halb wohlthuenden Gefühl, einige für mich denkwürdige Wochen verlebt zu haben. Möge der Leser dieser, wie ich am Schlusse sehe, allzu fragmentarischen Erinnerungsblätter aus denselben einigermaßen ein Bild bekommen von einer der genialsten und liebenswürdigsten Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts, einem Manne, welcher neben allen seinen hervorragenden Eigenschaften die sehr anzuempfehlende Tugend besitzt, dem Schreiber dieser Zeilen überaus wohl zu wollen.

Nachruf

an

Robert Schumann.

Gestern Abends gaben wir Schumann das letzte Geleite! — Die jungen Sängerbrüder der Concordia trugen den einfachen Sarg, welchen ein Lorbeerkranz schmückte. Joachim, Brahms und Dietrich, die ihm im Leben so nahe gestanden, gingen voran, der Geistliche folgte, neben ihm der Bürgermeister von Bonn, dem sich eine bedeutende Anzahl würdiger Männer angeschlossen. Feierlich erklangen die Töne ernster Instrumente, ernster Melodien, jener Choräle, die nun schon durch Jahrhunderte so manche Trauer, so vieles Leid verklären. Feierlich bewegte sich der Zug durch die Straßen Bonns, dessen Einwohner ihm mit theilnehmenden Blicken zu folgen schienen. Auf dem Friedhofe angelangt, bildete sich ein Kreis um das offene Grab. Hinab ward der Sarg gesenkt — aus den

tichten Reihen schlüpfte hier und da eine zarte Frauengestalt hervor und ließ einen Strauß, einen Kranz, ihren Händen entgleiten auf den Sarg in der Tiefe — es dauerte nicht länger, als man eine Thräne weint. Herr Pastor Wiesmann aber ergriff eine Schaufel voll Erde und warf sie hinab, und sprach die alten, geschichten Worte: „Von der Erde bist du kommen, zur Erde mußt du werden", und betete. Und darauf sprach er ernste Worte über die Gaben und Schicksale des Verewigten, und die Sänger der Concordia sangen ein wehmüthig Lied. Und wieder ertönte eine feierliche Choralweise — und wir nahmen Jeder eine Hand voll Erde und warfen sie hinab — eine letzte, arme, kalte Liebesgabe! Unterdessen war die Sonne hinabgesunken, und Alles tönte sich auf in unbestimmte Massen und Schatten — und die Menge, welche noch eben zusammengehalten gewesen war von einem gemeinschaftlichen Gegenstande ihres Antheils, zerstreute sich, wie ja Alles schnell auseinanderfällt, wo die bindende Kraft zu wirken aufgehört, wo der gehaltende Kern der Vernichtung anheimgefallen. Armer Schumann! Und doch durften einsens Königs Tisch bereiten! Du beherrschest mit einem goldnen Scepter eine herrlich tönende Welt, und schufst und wirktest darin mit Kraft und Freiheit.

Und viele der Besten schlossen sich Dir an, gaben sich Dir hin, begeisterten Dich durch ihre Begeisterung und lohnten Dir durch die tiefste Neigung. Und welch eine Liebe schmückte Dein Leben! Ein Weib, angethan mit der Strahlenkrone des Genius, stand Dir zur Seite, und Du warst ihr wie der Tochter der Vater und wie der Braut der Bräutigam und wie dem Jünger der Meister und wie dem Gläubigen der Heilige. Und als sie nicht mehr an Deiner Seite sein und von Deinen Wegen jedes Steinchen entfernen durfte, da fühltest Du mitten in Träumen und Leiden aus der Ferne ihre schützende Hand, und als der Engel des Todes Mitleiden mit Dir hatte und sich Deiner geängstigten Seele nahte, um ihr wieder zu Licht und zu Freiheit zu verhelfen, da begegnete in den letzten Stunden Dein Blick dem ihren, und liebeverklärt zog Dein müder Geist von hinnen. Dein müder Geist! Zu viel hattest Du ihm abverlangt. Was in geweihter Stunde dem dankbar Empfangenden zu Theil werden mag, das fordertest Du als ein Recht jeden Augenblickes. Und wie in den Orangen-Hainen Italiens in stets sich drängender Ueppigkeit Blüthen und Früchte an demselben Zweige prangen, so sollte Dein Genius in ununterbrochenem Keimen und Blühen und Reifen seine goldenen Aepfel Dir zu Füßen legen. Lange ge-

horchte er willig — und wer vermöchte zu sagen, wie er sich mit Dir entzweite? Ach, vielleicht war es nur ein kurzes Schmollen, wie es ja zwischen den besten Freunden vorkommt, und nur unseren blöden Augen erschien es wie ein Zerwürfniß, und Ihr seid wieder im besten Einvernehmen und lächelt über alles, was wir hier von Euch sprachen, und lächelt milde und verzeiht uns!

Aber ich fürchte kein Lächeln niederer oder höherer Geister, lieber Schumann, wenn ich von der Hoheit Deines Strebens spreche, und von seiner Wahrhaftigkeit und Treue. Du warst ein echter Künstler, und was darin liegt von kräftigem, unbestechlichem Wollen, von hingebender Thätigkeit, von ausharrendem Muthe, das wissen nicht Viele. Und du warst milde und gut — und gerecht gegen Andere, soweit es zu sein einem sterblichen Menschen verliehen ist. Aus Deinen Melodien schimmert die Anmuth einer holden Seele, strahlt die Wärme eines liebenden Herzens. Stille saßest Du da und horchtest dem Wogen und Tönen und Fluthen in Deinem Innern, und all den wundersamen Harmonien, die da lebten wie die Blumen auf dem Grunde des Meeres — aber den Einflüsterungen kleinlicher Eitelkeit, die allzu oft mit Melodien und Accorden zusammen summen in der Seele des Tonkünstlers, denen

gabst Du kein Gebör — sie suchten Dich auch wohl gar nicht heim, denn sie wußten, es war verlorne Mühe!

Aber Deine Werke sind Dir zu beste schönerem Schmucke geworden, und werden Deinen Namen besser zieren, als verliehene Auszeichnungen es je zu thun vermocht. Um die Grabesstätte, welche die Stadt Bonn auf ihrem schönen, an großen Erinnerungen reichen Friedhofe Dir ausgesucht, sind fünf junge Platanen gepflanzt. Die Schattenfülle, die sie in späten Jahren um Deinen Grabeshügel verbreiten werden, sei das Bild von der Wirkung Deiner Schöpfungen.

Und Du ruhe jetzt, trefflicher Meister, wenn Ruhe unsterblichen Geistern beschieden, und freue Dich des Vielen, Guten und Schönen, das Du geschaffen in Worten und in Tönen, und aller Liebe und Verehrung freue Dich, die Dir da blüht in so vielen Herzen im großen deutschen Vaterlande!

Nach der Bestattung Grunwald's.

Ein Sarg voller Blumen- und Lorbeerkränze — die ergreifenden Töne eines Männerchores — die feierlichen Klänge eines Militär-Orchesters — ein unübersehbarer Zug von Knaben, Jünglingen, Männern — eine lange Reihe von Wagen — wehmüthig ernste Gesichter an allen Fenstern und gar manches Auge darunter in Thränen — wem galten alle diese Zeichen ehrender Theilnahme in dem geschäftigen Köln, von dem man rühmend und tadelnd sagt, es bleibe ihm gar keine Zeit, so sparsam müsse es damit umgehen?

Brachte man einen Reichen zu Grabe, durch dessen Güte und Freigebigkeit Hunderte eine Erleichterung ihrer Sorgen fanden? Mit nichten.

War es ein Mächtiger, dessen Urtheil, dessen Ausspruch ein Lebensglück fördern oder brechen konnte? Ein Vornehmer, dessen Nähe schon für Viele gleich wärmendem Sonnenschein gewesen?

Ach nein! Alles das galt einem jungen Geiger. Er war nicht reich und nicht einflußreich — er war nicht einmal berühmt. Aber er war gut, milde, einfach und bescheiden, und er spielte wunderschön, und Tausende verdanken ihm herrliche Genüsse, und die Menschen sind dankbarer, als sie es — freilich gar oft — zu sein scheinen.

Das zeigte sich wieder einmal heute.

Denn es ist nichts oder wenig, im festlich erleuchteten Saale dem Künstler, der Einen so eben berauscht, Beifall zu klatschen — aber zur bestimmten Stunde sich einfinden und einen langen, staubigen Weg, den Weg nach dem Kirchhofe, unter glühenden Sonnenstrahlen zurücklegen, nur um sich selbst sagen zu können, „ich habe dem armen Jungen die letzte Ehre erwiesen“ — das ist Anerkennung und anerkennenswerth.

Und alle diese Menschen durchdrang nur eine Empfindung, erfüllte nur ein Gedanke — „wie schade, daß ein solches Dasein im besten Aufstreben geknickt werden mußte!“

Mußte — denn es trug den Keim des frühen Todes seit Jahren in sich. Und die das wußten und erkannten, die überschlich gar oft ein bängliches Gefühl, wenn sie die Kraftanstrengungen des strebsamen jungen Mannes gewahrten, die sein Leben verkürzten, während

sie es werthvoller machten. Aber sie durften nur schonend mahnen — und sie mahnten vergeblich.

Weise Männer haben es ausgesprochen, besser sei, gar nicht geboren sein. Und den Tod in der Jugend preisen von jeher die Dichter. Zur Erkenntniß des ersten Ausspruches fehlt auch dem Verstande des Verständigsten jeder Anhaltspunkt. Mit dem Preise des frühen Todes hat es aber seine besondere Bewandtniß. Wenn ein Alexander, ein Rafael, ein Mozart in der Blüthe der Jahre dahinstarben, so war jede Minute ihres Daseins von tausendfacher Lebenskraft erfüllt gewesen. Wenn aber ein begabter Mensch, wie der dahingerafft Freund, einer ruhig schönen Entwicklung mit Sicherheit entgegenging und sie wird unerbittlich unterbrochen und abgeschnitten, so ist es, trotz aller philosophischen Resignation, trotz aller gläubigen Hoffnung, menschlich und gerecht und gut, der Klage Worte zu verleihen. Wir beweinen es — ja —, daß ein edles Talent der Welt entrissen werden, daß eine so edle Pflanze, in der Blüthe vom kalten Hauche des Todes berührt, keine Zeit mehr fand, ihre kostbare Frucht zu zeitigen. Und wir beklagen den Jüngling, dem so Vieles lächelte, daß er so schnell diese schöne Erde verlassen mußte, verlassen die Frühlingspracht und die Liebe der Seinen und den Kreis der Freunde

und der Schüler und die liebe Geige, mit der er so süße Unterhaltung zu pflegen wußte. Ihm hätten, nach menschlicher Voraussicht, noch schöne Tage geleuchtet.

„Alles, Alles ist eitel!“ rief der königliche Weise aus. Wir aber sind weder Könige noch Weise, und wir meinen, es ist nicht eitel, sich von denen, die Einen umgeben, geliebt und geachtet zu wissen, und es ist nicht eitel, das Bewußtsein aus tiefstem Innern zu schöpfen, Hunderten und Tausenden Momente erhöhten Daseins schenken zu können. Und es ist auch nicht eitel, Jüngere lehrend zu fördern, nicht eitel, wenn auch noch so schwach, mitzubauen am großen Tempel der Schönheit, in dessen Hallen die Menschen einige Labung finden für die ewige Sehnsucht, von welcher sie erfüllt sind.

Und so hätten wir Dir, armer junger Freund, gern noch den Genuß langer, heiterer Jahre gegönnt — angefüllt von dem Glücke, welches ein milder Seelenfriede und eine göttliche Kunst verleihen können. Aber es sollte nicht sein.

Auf ein einstiges Wiedersehen verwies uns der achtungswerthe Geistliche, der gläubige Worte an seinem Sarge sprach. Gern wollen wir glauben und hoffen. Aber so lange wir auf dieser Erde wandeln und in Freude und Leid das Glück empfinden, Menschen zu

sein, wollen wir Deiner, lieber Grunwald, freundlich und dankbar gedenken. Und die sich unserem Kreise nähern, strebend oder besitzend, reicher Gaben theilhaftig oder auch nur redlichen Willens, die sollen durch die Erinnerung, die wir Dir bewahren, durch die Treue, mit welcher wir Dich im Herzen tragen, sich ermuthigt und gestärkt fühlen, mit Ernst und Liebe zu wirken und zu schaffen. Die Nachwelt bewahrt nur wenige auserlesene Namen — es ist kein geringer Lohn und er ist seltener, als es den Anschein hat, fortzublühen in den Seelen überlebender Freunde.

Karl Klingemann.

Vor einigen Wochen fand sich unter den Londoner Nachrichten dieses Blattes die Notiz: „Gestern*) starb hier der Secretär der Hannoverschen Gesandtschaft, Herr K. Klingemann.“ Vergebens erwartete ich von Tag zu Tag etwas Näheres über diesen Todesfall — nirgends und in keiner Weise wurde mehr desselben Erwähnung gethan. Und doch gehörte der Verstorbene jener überall dünn gesäeten Schaar auserlesener Männer, an welche, eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft einnehmend, feinste und gediegenste Bildung, Adel der Gesinnung, aufopfernde Liebenswürdigkeit im geselligen Verkehr mit productivem Talente verbanden. Aber er hatte sich freilich dem großen Publikum nicht hingegeben — dieses war mithin im vollsten Rechte, wenn es keine Notiz von ihm nahm, oder vielmehr, es konnte ihm keine Theilnahme schenken.

Wie viele herrliche Punkte giebt es in der Welt,

*) Am 25. September 1862.

die ungekannt, wie viele, deren Schönheit sich nur dem einsamen Wanderer erschlossen! Doch hören wir gern davon erzählen, und sie erregen oft eine größere Sehnsucht in uns, als die Gipfel vielberühmter Berge, vielgepriesene Ufer. Um so viel mehr darf es wohl erlaubt sein, einen größeren Kreis für einige Augenblicke bei der Erinnerung an einen Menschen verweilen zu machen, der im Leben nicht übermäßig Vielen Etwas, diesen aber unendlich Viel war.

Die äußern Schicksale Klingemanns bieten wenig Eigenthümliches. Sehr jung trat er in den Staatsdienst seines engeren Vaterlandes; bis zum Jahre 1828 war er Hannoverscher Gesandtschafts-Secretär in Berlin, dann ging er in einer ähnlichen Stellung nach London, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Seit einer Reihe von Jahren war er jedoch nicht mehr in einem wirklich diplomatischen Amte, sondern unter dem Titel Legationsrath eigentlicher Regierungsbeamter, als welcher er die vielfachen geschäftlichen Beziehungen des hannoverschen Königshauses zu dem englischen zu besorgen hatte.

Erst im reiferen Mannesalter verheirathete er sich. Seine liebenswürdige Gattin, mit welcher er unendlich glücklich war, gehört einer Familie an, welche einige sehr bedeutende Männer zu den ihrigen zählt. Wie es

gekommen, daß er so rasch dahingestorben, nachdem er wenige Wochen vorher sich als fröhlicher Wandersmann das neue Köln angesehen, habe ich nicht erfahren.

Klingemann lebte in Berlin, als das Mendelssohn-Bartholdy'sche Haus in der höchsten Blüthe stand. Es bildete den Mittelpunkt für die bedeutendsten Persönlichkeiten der damaligen Zeit, und die Leistungen des jungen Felix und seiner Schwester Fanny erregten das enthusiastische Interesse aller Musikfreunde. Klingemann, dessen eigentlichste Lebens-Elemente Poesie und Musik waren, stand mit der hochbegabten Familie im innigsten Verkehr, und das Freundschaftsverhältniß, welches er mit dem Componisten des „Paulus" geschlossen, blieb ein dauerndes für die ganze Lebenszeit desselben. Wir verdanken diesem Bunde, daß wenigstens Einiges von den poetischen Arbeiten Klingemann's veröffentlicht worden. Unter den Liedern Mendelssohn's finden sich öfters Gedichte von ihm, so vor allen das vielgesungene „Sonntagslied" — „Ringsum erschallt in Wald und Flur" — und der Text zum reizenden Singspiel: „Die Heimkehr aus der Fremde", welches Mendelssohn zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern componirt. Auch die treffliche Uebersetzung des Salomon von Händel, welche beim letzten hiesigen Musikfeste benutzt worden, ist von Klingemann gefertigt.

Die meisten seiner reizenden Gedichte finden sich aber zerstreut im Besitze seiner zahlreichen Freunde, in Briefen, Stammbüchern und dergleichen. Es würde gewiß eine lohnende Arbeit sein, dieselben zu sammeln, und, mit einer Auswahl seiner Briefe verbunden, dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Diese letzteren, voller Geist, Witz und poetischer Auffassung, erinnern vielleicht an Jean Paul; aber sie haben dabei eine Klarheit, Einfachheit und Natürlichkeit, welche dem berühmten Schriftsteller zuweilen abhanden gekommen sind. Dabei war Klingemann in einem seltenen Grade musikalisch. Einige anspruchslose, aber sehr geschmack- und sinnvolle Liederhefte von seiner Composition sind gestochen. Was ihn aber für uns Musiker mehr als diese kleinen Productionen schätzbar machte, war sein feines inniges Verständniß des Bedeutendsten, was in unserer Kunst geschaffen worden, sein klares, scharfes, aber nie verletzendes oder auch nur anmaßendes Urtheil über Neues. Es war, was bei den sogenannten Kennern so selten der Fall, ein zu großes Stück Künstlernatur in ihm, um je anders als anregend, ermuthigend, fördernd, zu wirken.

Sein gastliches Haus in London war für Jeden, der bei ihm eingeführt, ein wahres Asyl. Vollends die Deutschen, und unter diesen die Männer der Wissen-

ſchaft und Kunſt, fanden ſich dort heimiſch. Er war unermüdlich in Rath und That, und wenn man die Abende bei ihm der reizendſten Geſelligkeit widmen durfte, ſtand er am frühen Morgen Einem bei mit ſeiner großen Kenntniß der engliſchen Verhältniſſe, mit dem Einfluſſe ſeiner vielfachen Beziehungen. Gewiß wird ihm ſo mancher Leſer dieſer Zeilen eine dankbare Erinnerung zu weihen haben.

Dabei war er nach mehr als dreißigjährigem Aufenthalte in London ganz und gar Deutſcher geblieben und weit entfernt von der den Deutſchen anklebenden Schwäche, Vaterland und Mutterſprache mehr oder weniger zu verläugnen. Mit geſpannteſtem, innigſtem Antheil verfolgte er unſere politiſchen, literariſchen, künſtleriſchen Zuſtände. So kam es, daß man ſich nach jahrelanger Trennung vom erſten Augenblicke des Wiederſehens an gleich wieder im lebendigſten Verkehr mit ihm fühlte. Er hatte mit uns fortgelebt.

Eine echte, tiefe Menſchennatur iſt mit ihm dahingeſchieden — eine echt deutſche Natur, und voll unbeſchreiblicher Liebenswürdigkeit, Anmuth im Verkehr, voll Feinheit und Würde des Charakters.

Mögen dieſe Zeilen, wenn ſie dem größeren Leſerkreiſe, wie ich es dennoch faſt befürchte, entweder zu viel oder zu wenig bieten, wenigſtens ſeinen zahlreichen

Freunden einige Genugthuung gewähren und sie im Geiste vereinen in der Erinnerung an den trefflichen Dahingeschiedenen. Einer Derjenigen, die ihm näher standen, wird sich vielleicht veranlaßt finden, Mehreres und Besseres über ihn zu bringen, und statt einer mageren Silhouette das Publikum mit einem ausgeführten Bilde unseres Freundes zu beschenken. In einer Epoche wie die unserige, wo so viel Geringes sich auf die hochmüthigste Weise in den Vordergrund zu drängen sucht, ist es doppelt an der Zeit, bescheidenes Talent zu ehren, und zu zeigen, wie viel Beglückendes auch dem sprießt, der „die Welt in seinen Freunden sieht".

Erinnerungen an den Abbate Baini.

Als ich zu Anfang der vierziger Jahre in Rom mehrmals dem Gottesdienste der Sixtinischen Kapelle beigewohnt hatte, ward mir klar, daß mir die dort zur Aufführung kommenden Musikstücke der altrömischen Schule zum großen Theile — nicht klar geworden. Wie die meisten meiner deutschen Kunstgenossen, aufgezogen an den Werken Bachs und Händels und ihrer großen Nachfolger, war mein Verhältniß zu den alten Italienern ein ziemlich fremdes und äußerliches geblieben, wenn ich auch die bekannteren und, wenn man so sagen darf, populäreren ihrer Compositionen mir öfters vorgespielt und hie und da gehört hatte. Die reine Hoheit jener Klänge imponirte mir eben so sehr als mich ihre Fremdartigkeit anzog, und ich beschloß mein Möglichstes zu thun, um in das Geheimnißvolle ihrer Combinationen einzudringen. Mein erster Schritt war, dem Abbate Baini einen Besuch abzustatten.

Baini war bekanntlich einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiete der Geschichte der Tonkunst. In seinem großen Werke über Palestrina hat er, von dem Wunsche ausgehend, die ewigen Verdienste dieses seines Lieblingscomponisten ins rechte Licht zu stellen, über die ihm vorhergehenden Entwickelungen der Kirchenmusik, über die musikalischen Vorgänge beim Concil von Trient, über das Leben Palestrina's und über sein Wirken ungeahnte Aufklärungen gegeben. Der freie Gebrauch der Sammlungen und Archive des Vatikans hatte ihm hiezu einen, jedem Andern unzugänglichen Stoff geliefert, den er mit eben so viel Gelehrsamkeit als Scharfsinn zu verwerthen gewußt. Einen großen Theil seines Lebens, den bedeutendsten Theil seines Einkommens hat er an die Lösung der Aufgabe gewendet, die sämmtlichen Werke Palestrina's in Partitur zu setzen. Welche Rastlosigkeit von Nachforschung, welche Ausdauer in der Arbeit, welche Leidenschaft der Entsagung hiezu gehörten, davon kann man sich kaum einen Begriff machen. Ein großer Theil der unsterblichen Compositionen jenes außerordentlichen Meisters war in alle Winde verstreut und um einen einzigen fehlenden Bogen wieder aufzufinden, bedurfte es oft jahrelangen Suchens und — verhältnißmäßig — bedeutender Geldopfer. Baini war seit seiner Jugend Sänger, seit längeren Jahren

Director der päpstlichen Kapelle. Diese letztere Stellung war eine besondere ihm verliehene Auszeichnung, da es im Allgemeinen Sitte gewesen, die päpstlichen Sänger in der musikalischen Direction beim Gottesdienste sich abwechseln zu lassen. Man wird leicht begreifen, daß ein solcher Mann mir als derjenige erschien, bei welchem ich am Besten befriedigende, fördernde Aufklärung und Unterstützung meiner künstlerischen Wünsche zu finden hoffen durfte — und so war es auch. Baini empfing mich auf das Wohlwollendste und stellte sich mir zur Verfügung. Seine Ansicht, ich würde, um in den Palestrinastyl einzudringen, am Besten thun, mich selbst darin zu versuchen, war mir vollkommen einleuchtend. Zwei Abende der Woche wurden festgesetzt, an welchen ich ihn immer bereit finden sollte, meine Arbeiten einzusehen — und so genoß ich durch einen ganzen Winter den belehrenden Umgang des trefflichen Mannes.

Es kann natürlich hier nicht die Rede von den specifisch musikalischen Erörterungen sein, welche den Hauptbestandtheil unserer Unterhaltungen bildeten — sie sind es auch nicht — ich gestehe es bald beschämt ein — welche mir die lebhafteste Erinnerung gelassen. Von der großartigen Einfachheit, von der aufopfernden Thätigkeit, von der ruhigen Güte des seltenen Mannes ist mir hauptsächlich ein Bild geblieben, welches durch die

Eigenthümlichkeit so mancher Anschauungen, die er mit einer Art von naivem Humor darlegte, eine besondere Färbung erhält und von welchem ich gerne eine Skizze geben möchte. Vielleicht versetzt sich mancher Leser gerne mit mir auf einige Augenblicke aus der rastlosen Unruhe unseres heutigen Treibens in die stille Stube, in welcher ein Leben dahinfloß, welches in seiner prunklosen Einfachheit weder der Kraft des Thuns noch des Duldens ermangelte. Bleibt es doch immer das Höchste, was dem Menschen zu erreichen vergönnt ist, ein in seiner Art voller Mensch gewesen zu sein.

Baini war zu jener Zeit ein Sechziger von hohem Wuchse; und obschon er den Kopf schon etwas gebeugt trug, doch noch von kräftiger Haltung. Seine ernsten, ziemlich starken Gesichtszüge hatten etwas Energisches, hie und da vielleicht Hartes, konnten aber durch den Blick und ein, wenn auch gerade nicht anmuthiges, Lächeln, einen überaus milden, lieben Ausdruck gewinnen. Schön war er nicht, konnte aber doch in jugendlicheren Jahren ein stattlicher Mann gewesen sein. Vielleicht war es die nicht entschwundene Erinnerung hieran, die ihn beim Anblick einer trefflichen Zeichnung, welche der mir befreundete Maler Rudolph Lehmann von ihm gemacht, ausrufen ließ: „O, o wie häßlich!“ Seine Gesundheit war durch die aufreibende Thätigkeit, der

er sich stets gewidmet, in hohem Grade untergraben. Ein Leben, welches ihm, wie er sich ausdrückte, „zwischen dem Arbeitstisch (dem tavelino) und dem Beichtstuhl“ dahin gegangen, konnte unmöglich gute Wirkungen gelassen haben. Seine Verdauung war gelähmt und er bedurfte langer, langer Stunden, um der ganz geringen leichten Kost, welche er einmal alle vierundzwanzig Stunden zu sich nahm, Herr zu werden. Oft traf ich ihn in den heftigsten Magenkrämpfen dasitzend — er machte mir ein leichtes Zeichen mit der Hand und ich wartete im Nebenzimmer in peinlicher Theilnahme bis die Krisis vorüber. Kaum aber war dies der Fall,“ als er auch das Gespräch in freundlichster Weise begann, ruhig und heiter und die stundenlangen heftigen Schmerzen gleichsam bei Seite legend, wie ein Buch, in dessen Lectüre man unterbrochen worden. Sehr oft fand ich ihn auch noch inmitten der Gebete, zu welchen ihn die Abendstunde verpflichtete. Er deutete mir dann ebenfalls einen Sitz und eine Partitur an, die er für mich vorbereitet, und fuhr in seiner frommen Beschäftigung ruhig fort. Von seiner wahrhaft liebenswürdigen Güte mag folgender Zug einen Beweis geben. Während er sich der Durchsicht meiner Versuche mit gewissenhaftestem Ernste hingab, schrieb ich, um während dessen nicht unbeschäftigt da zu sitzen, Compositionen

von Palestrina ab. Wenn ich nun das nächstemal wieder kam, fand ich von Baini's Hand den Text unterlegt, zu dem mir am Abende die Zeit gelebt hatte. Ich durfte ihm für diese Mühe kaum danken und wurde fast davon gerührt, ihn sich dieser Arbeit unterziehen zu sehen.

Nachdem Baini mein Pensum der strengsten Kritik unterworfen hatte, fing er mit mir zu plaudern an. Ich habe es hier, wie bei gar manchen andern Gelegenheiten, höchlich zu bedauern, mir nicht Notizen gemacht zu haben, denn gar Vieles von dem, was er mir erzählte, hatte wirklich geschichtliches Interesse. Man wird dies leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß Baini sein ganzes Leben in Rom zugebracht und sein Geburtsjahr das Jahr 1775 gewesen. Einer ganzen Reihe von Päpsten hatte er gedient, war in nähere Berührung zu ihnen gekommen und schien mir sich einen so unbefangenen Blick über die Dinge dieser Welt gewahrt zu haben, wie er bei einem so streng gläubigen, ja in mancher Beziehung eifrigen Priester, nur irgend denkbar ist. Natürlich kam es da zu Aeußerungen, welche für Unbeteiligte, weniger an sich selbst als in ihrem Zusammenhange etwas Befremdliches haben. So gab er mir eines Tages die Lebensgeschichte des damaligen Papstes Gregors XVI. zum Besten und zwar,

ich darf es nicht läugnen, in einer etwas irreverentiösen Weise. Die genauen Einzelheiten sind mir entfallen, aber das weiß ich noch, daß er die Anfänge der Laufbahn des künftigen Kirchenfürsten sehr weltlichen Zufällen zuschrieb. Gregor, erzählte er, war frühe in ein Kloster getreten, in welchem er hauptsächlich dadurch sehr schnell von Stufe zu Stufe gestiegen, daß die Brüder aus Angst vor den Franzosen davon liefen. In ähnlichem Sinne ging es weiter, bis ich dann mit großer Unbefangenheit frug: „und wie ist er Papst geworden?" „Das war die Sache des heiligen Geistes," war die Antwort. Ich mochte wohl etwas verwundert darein geschaut haben, denn Baini fuhr nach einem Augenblick beiderseitigen Schweigens sehr ernst fort: „Wie wollen Sie, daß eine Papstwahl anders als durch den heiligen Geist zu Stande kommen könne? Bedenken Sie doch, daß da eine Anzahl Männer zusammen sitzt, von welchen keiner dem andern eine solche Erhebung gönnt und daß die Wahl einstimmig zu geschehen hat! Da kann nur der heilige Geist helfen." — An den großen Feiertagen ist in der vordern Gallerie der Peterskirche ein Militärorchester aufgestellt, welches während der Wandlung seine Töne erschallen läßt. Ich hatte am Morgen den Functionen beigewohnt und war etwas indignirt davon gegangen, denn nach einer Einleitung,

in welcher die plötzlich erschallenden Accorde der Blechinstrumente einen sehr erhebenden Eindruck gemacht, kam ein heiteres Opernmotiv, welches sich in diesem Momente und in dieser Umgebung sehr frivol ausnahm. Als ich Baini davon gesprochen, erwiderte er: „ich predige es ihnen immer. Wenn wir unter uns sind, nun wir kennen uns (ci conosciamo!). Aber vor allen den Fremden! Was mögen die dazu sagen?“ Wie unendlich viel netter und liebenswürdiger dergleichen Bemerkungen sich im Italienischen machten als in meiner deutschen hausbackenen Uebersetzung, werde ich peinlich gewahr, indem ich sie niederschreibe.

Baini bewahrte dem Könige Friedrich Wilhelm IV., welchen er als Kronprinz kennen gelernt, und unserem verehrten Bunsen eine sehr dankbare Erinnerung — beide hatten ein großes und warmes Interesse und Verständniß der Musik zugewendet, welche ihm als das Höchste galt, und er hatte vor dem Fürsten mehrfach Aufführungen seiner Sängerchöre geleitet. Die Abende, an welchen diese Statt gehabt, gehörten zu der unscheinbar geringen Anzahl derer, welche Baini je außerhalb seiner Wohnung zugebracht, wenn ihn nicht seine Pflichten in die Kirche oder die Kapelle riefen. Gerne kam er auf den Geist und die liebenswürdigkeit jener Männer zurück, und der nähere Umgang mit

Baini war es offenbar, welcher ihn zu einer höchst toleranten Anerkennung des Protestantismus geführt hatte. „Etwas begreife ich aber nicht," sagte er eines Abends — „die Protestanten sind gute Christen, sie verehren den Heiland wie wir — wie können sie sich nun so gleichgiltig der heiligen Jungfrau gegenüber verhalten? Sie ist ja doch die Mutter Gottes! Das kann ich nicht begreifen."

Trotz der außerordentlichen und energischen Anstrengungen, mit welcher Baini sich seinen historisch-musikalischen Aufgaben unterzogen, hatte er für gar manche denselben fern liegende Dinge ein großes Interesse. Einst sahen wir ein Buch auf, in welchem er gerade gelesen hatte; es war die Geschichte des Theaters in Valenciennes. „Beschäftigen Sie sich auch mit der Bühne?" rief ich etwas erstaunt aus. „Ich habe gewiß eine der größten Sammlungen von Schriften, die darauf Bezug haben," erwiderte er, „und ich habe sie alle gelesen; das Theater interessirt mich im höchsten Grade." „Gehen Sie denn ins Theater?" fuhr ich noch verwunderter. „Nie habe ich einen Fuß in eines gesetzt," war seine Antwort.

Während meines Aufenthaltes in Rom dirigirte ich einen kleinen deutschen Männergesangverein, welcher ausschließlich aus deutschen Künstlern, Malern, Bild-

dauern und Arbeiten zusammen gesetzt war. Wir beschlossen ein Concert für den Kölner Dom zu geben, welcher damals als das Symbol der deutschen Einheit galt ich absie nicht, daß er mir einst so nahe stehen sollte. Baini meinte in seiner freundlichen Gutmüthigkeit, ich sollte das Concert lieber für die im Neubau begriffene Paulskirche in Rom geben, das würde mir viel viele Freunde verschaffen. Auf ähnliche Vorschläge brachte ihm ein Miserere von Donizetti, welches letzterer zur Zeit dem Papste dedicirt hatte und das man Baini zur Durchsicht geschickt. Es war im modernsten Style mit Orchesterbegleitung geschrieben, für die päpstliche Kapelle ganz unbrauchbar. „Sehen Sie sich's doch einmal an," sagte Baini, indem er mir die reinschriftene Partitur überreichte — „ich verstehe mich auf derglichen Musik gar nicht, aber es scheint mir keine große Sache zu sein." Es war, ich bitte den liebenswürdigen Meister Donizetti um Verzeihung, ein äußerst flaches Product. „Warum eignen Sie denn dem Papste nicht etwas zu?" sagte Baini zu mir — „thun Sie es doch — im schlimmsten Falle erhalten Sie immer einen großen Haufen wunderschöner, ganz frischer Perlstücke, die Sie nach Deutschland mitnehmen können." Er wußte nicht, daß man von einer italienischen Reise nichts Accorde zurückbringt, als gelbene Erinnerungen.

Das Innere der Wohnung Baini's war von einer Einfachheit und Schmucklosigkeit, die an Aermlichkeit grenzte — nur die großen Zimmer, in welchen seine kostbare Bibliothek aufgestellt war, zeigten, daß hier ein Mann in einer hervorragenden Stellung lebte. Eine ältliche Schwester, welche mir zuweilen die Thür öffnete, dann aber wie ein Schatten verschwand, führte die Haushaltung. Von Feuerung war auch während der zuweilen sehr kalten Wintertage nicht die Rede, und ein ziemlich großes irdenes Kohlenbecken stand stets auf dem Tisch, an welchem der alte Herr seine Hände wärmte. Gereist war Baini nie; ich glaube, ein Ausflug nach Bologna war die einzige Abwesenheit, die er je von Rom gemacht. Von der Kraft und der Ausdauer, die der Mann in die Erfüllung seiner Pflichten brachte, mag es eine Idee geben, wenn ich mittheile, daß er zur französischen Zeit, als das Volk vor Allen die Priester aufsuchte, welche den Franzosen nicht gehuldigt, oft achtzehn Stunden täglich im Beichtstuhl gesessen. Seine sämmtlichen Bücher und Musikalien, darunter die unschätzbare Sammlung der von ihm in Partitur gesetzten Werke Palestrina's, hat er dem Kloster zu Minerva in Rom vermacht, wo sie jedenfalls gut, vielleicht allzu gut verwahrt werden.

Baini hat auch Manches, wenn auch nicht sehr Vieles

componirt, und ein Miserere von ihm wird abwechselnd mit denen von Allegri und Baj während der Charwoche an der Sixtina aufgeführt. Es ist ein wirkungsvolles Stück, welches aber zeigt, wie unmöglich es ist, ganz aus seiner Zeit herauszutreten. Denn obschon Baini ausschließlich in der alten Kirchenmusik gelebt und neuere Musik wenig gelesen und vielleicht nie aufführen gehört, wenn ich die ausnehme, die einem sie zu sagen durch die Atmesphäre zugeführt wird, so enthält doch jenes, der Schreibweise nach im strengsten Style componirtes Miserere eine Anzahl Stellen, welche das neunzehnte Jahrhundert auch dem Laien verrathen. Uebrigens erwähnte Baini gar nie seiner eigenen Compositionen, und die ausgezeichnete Stellung, die seinem Miserere zu Theil wurde, war das Resultat des großen Eindruckes, welchen dasselbe, als er es probiren ließ, dem sixtinischen Sängerchore gemacht. Meinen Versuchen im Palestrinastyl gegenüber zeigte der würdige Mann die unerbittlichste Strenge, und erst gegen Ende des Winters gelang es mir ein kurzes Stück zu schreiben, welches er vollständig gelten ließ — ich habe es zur Erinnerung an jene schönen römischen Tage aufbewahrt.

Nach meiner Rückkehr nach Deutschland schickte ich Baini ein Exemplar der Partitur meiner Zerstörung

Jerusalems und später die Partituren des Requiems und der C moll-Messe von Mozart, sowie der C dur-Messe von Beethoven. Ich kann es mir nicht versagen, die Briefe, die ich bei dieser Gelegenheit von ihm erhielt, abdrucken zu lassen, und zwar im Originaltexte. Sie zu übersetzen ist mir in keiner Beziehung möglich. Es mag sein, daß ich mir durch Veröffentlichung des ersten derselben den Schein gebe, mein Lob verkünden zu wollen — ich wage es darauf hin mit dem Bewußtsein, daß es mir nur darum zu thun ist, das allzu unvollständige Bild des verehrten Mannes durch seine lieben, wenn auch für mich viel zu schmeichelhaften Worte zu vervollständigen. Hier sind sie:

Pregiatissimo Signore ed amico,

finalmente per mezzo del Sr. .... Pittore e Ritrattista ho saputo la di lei dimora in cotesta sua patria, onde mi reco a dovere di diriggerle questa mia non solo per ringraziarla del graditissimo dono che mi favorì nella Partitura del suo Oratario, La Distruzione di Gerusalemme, ma eziandio per rallegrarmene seco lei avendovi ammirato i bellissimi Cori magistrali e degni tanto dalle di Lei artistiche cognizioni, quanto del moltissimo genio che vi domina per ogni dove. Jo la prego in nome

della buona musica di non lasciare oziosi i talenti de' quali l'ha abbondantemente fornito la generosa man del Creatore, ma facendoli fruttare al fine nobile in reso da Dio, sottenere col suo esempio e con la sua opera il cadente buon gusto e la quasi perduta filosofia musicale. Tanto oso sperare dall' amore, che, quando ho avuto il bene di avvicinarla, ho costantemente in lei riconosciuto per ogni maniera di verità.

La supplico etc.

Im zweiten heißt es nach dem Eingange:

Veniamo allo splendido dono, che mi ha con tanta generosità favorito, onde farmi ammirare le bellezze musicali della Germania sagra. Il Sig. Marstalla (Marstaller) Console di Prussia non era ancor giunto in Roma e fu prevenuto dalle di Lei pregiatissima di partecipazione: circa la metà di Ottobre è poi venuto e per mezzo d'un impiegato dell' Ambascia Austriaca di mia conoscenza mi ha recapitato il di Lei regalo, cioè la Partitura del famoso Requiem di Mozart, la bellissima Messa in C-molle dello stesso Autore e la Messa del capriccioso Beethoven piena di ascenzioni pindariche felicemente condotte. La ringrazio som-

mamente e la mia collezione andrà quindi in poi superba per il dono e per la memoria del donatore.

La prego etc.

Giuseppe Baini.

Im Jahre 1844 ſtarb der vortreffliche Mann. Sein Tod war für die päpſtliche Kapelle nicht allein ein ſchwerer, ſondern ein ganz entſetzlicher Verluſt. In der Geſchichte der Tonkunſt werden ſeine Werke und ſein Name ewig leben.

Josephine Lang, die Lieder-Componistin.

Als ich vor einigen Jahren Mendelssohn's Reisebriefe in diesen Blättern besprach, gab ich den Auszug eines aus München datirten, in welchem er sich enthusiastisch äußert über das Talent „der kleinen L." „Sie habe die Gabe, Lieder zu componiren und sie zu singen", sagt der unvergeßliche Künstler, „wie er nie etwas gehört", und er meint, „wen die nicht packten, der fühle überhaupt gar nichts". Josephine Lang (sie war es, welche Mendelssohn so begeisterte) hat nicht aufgehört, schöne Lieder zu singen, wenn auch die liebliche Stimme, mit welcher sie sie zu jener Zeit vortrug, dahingeschwunden sein mag. Durch alle Wechselfälle des Lebens ist ihr die Muse treu geblieben, und als productive Tonkünstlerin wird sie wenige oder keine Rivalinnen haben. Wie kommt es doch, daß ihr Name und ihre Gesänge dem größeren Publikum verhältnißmäßig so wenig bekannt geworden? Daß eine Er-

ſcheinung, deren Werth noch geſteigert werden ſollte durch ihre Seltenheit, einer großen Anzahl muſikaliſch gebildeter Perſonen fremd geblieben?

Vielleicht geben die folgenden Notizen darüber Aufklärung. Wenn es der Frau, der Freundin gegenüber indiscret iſt, dieſelben zu veröffentlichen, ſo wird mir die Künſtlerin verzeihen. Und die freundlichen Leſer und beſonders die Leſerinnen dieſer Zeilen werden ſich der letzteren gewiß mit erhöhtem Intereſſe zuwenden, wenn ſie einen Blick gethan in die Freuden und Leiden, die der Tochter, der Gattin und Mutter beſchieden.

Der 14. März 1815 war der Geburtstag Jeſephinens. Freude und Sorge wechſelten ſchon an ihrer Wiege, denn ſie war ſo klein und zart, daß ihre Eltern ſie im Gegenſatze zu einem vier Jahre alten Brüderchen nur das „Angſtkind“ nannten. Dieſes Brüderchen, Ferdinand, iſt nun ſeit lange erſter Komiker am Münchener Hof-Theater und Liebling des dortigen Publikums. Muſik und dramatiſche Kunſt waren in der Familie heimiſch. Die Großmutter von väterlicher Seite, Anna Lang, war eine der bedeutendſten Schauſpielerinnen; die Schweſter des Vaters, Margarethe, ſtand ihr an Talent kaum nach — ſie wurde die Gattin des vielgenannten Komikers „Carl“, Gründer des berühmten Carl Theaters in Wien. Eine andere

Tante war eine liebliche Soubrette, der Vater selbst ein gediegener Geiger, seine Brüder ehrenwerthe Mitglieder der königlichen Capelle. Die Großmama und ihre Schwester von mütterlicher Seite waren ausgezeichnete Sängerinnen, die Mutter aber, Regina Lang, ein Schülerin Winter's, gehörte zu den reizendsten Erscheinungen ihrer Zeit, und die Myrra im „Unterbrochenen Opferfeste" war für sie geschrieben. Ihr Gatte entzog sie jedoch schon frühzeitig der Bühne, da ihr allzu zartes und weiches Wesen dem Treiben derselben nicht gewachsen war. Sie blieb königliche Kammer- und Capellsängerin, machte von Zeit zu Zeit als Concertsängerin Kunstreisen und wirkte als Lehrerin.

Josephine blieb, trotz der unendlichen Liebe, Sorgfalt und Sanftmuth, mit welcher die trefflichen Eltern sie erzogen, lange Zeit ein gar schüchternes, stilles, ängstliches Kind. Ihre Gespielen wußten nichts mit ihr anzufangen: sie hatte keine Freude an deren fröhlichem Treiben und zog sich dabei in einsame Winkel zurück. Hingegen konnte sie Tage lang zu den Füßen der Mutter sitzen, wenn diese musicirte, und ihre größte Freude war es, wenn Mama sie auf den Schooß nahm, ihr die Fingerchen aufs Clavier legte und sie unter tausend Liebkosungen kleine Stücklein spielen oder singen lehrte. Schon im dritten Lebensjahre wußte sie der-

gleichen rein und tactfest zu allgemeiner Bewunderung vorzutragen, und im zartesten Kindesalter sang sie mit dem Bruder und der Mutter die Terzette aus der Zauberflöte und war fähig dabei die Mittelstimme zu übernehmen. In unbewachten Augenblicken stieg sie mit Hülfe eines Fußschemels ans Clavier und suchte sich Begleitungen für ihre kleinen Lieder, worüber dann natürlich die Eltern in freudiges Erstaunen geriethen, welches sich noch steigerte, als die Kleine, die das Piano bald gar nicht mehr verlassen mochte, sich selbst Melodien erfand. Dabei blieb aber das Kind im Allgemeinen still und traurig und seine körperliche wie geistige Entwicklung, oft durch Krankheiten gestört, ging so langsam vor sich, daß die Eltern in steter Sorge blieben. Man hatte den Muth nicht, sie in die Schule zu schicken, und dem Hauslehrer wurde anempfohlen, seinen Unterricht vorläufig auf das Wesentlichste zu beschränken.

Josephine war fünf Jahre alt, als sie die erste Melodie zu Worten erfand, die sie sich ebenfalls selbst ausgedacht. Während sie, auf ihrem Schemel stehend, am Claviere sang, trat der Musiklehrer des Bruders in das Zimmer und war nicht wenig erstaunt, als er auf die Frage, woher sie das Lied habe, die Antwort erhielt, sie habe es selbst gemacht. Der unsinnige Text machte ihn lachen, aber er nahm die Feder zur Hand,

ſchrieb die Melodie auf und ermahnte die Eltern, der Kleinen regelmäßigen Clavierunterricht nicht länger vorzuenthalten. Der begann nun, aber mit wenig Erfolg. Ein Lehrer folgte dem anderen, ohne daß das Kind weſentlich gefördert worden wäre — die Unterrichtsſtunden waren ihr qualvoll. Aber ſie kam doch ſo viel weiter, um ſich nun auch in ihrer Weiſe der Inſtrumental-Compoſition widmen zu können. Märſche, Walzer und andere Tänze zu erfinden und vorzuſpielen, war ihre größte Luſt und brachte ihr reichliche Geſchenke ein. Da traf ſie im neunten Jahre der erſte ſchwere Schickſalsſchlag, der Tod ihrer Mutter, den ſie tiefſchmerzlich empfand. Sie blieb ein paar Jahre im Hauſe der Großmama, wo ſie, ſo gut es gehen wollte, weiter muſicirte, mit beſonderem Intereſſe aber dem Unterrichte beiwohnte, den dieſe jungen Schauſpielerinnen ertheilte. Die ſpäter ſo bekannt gewordene Charlotte von Hagen ſtand zu jener Zeit unter ihrer Leitung.

Joſephine mochte ungefähr elf Jahre alt ſein, als ihr Vater eine zweite Ehe mit der Wittwe eines ihm befreundet geweſenen Tonkünſtlers einging. Dieſe, eine feine, liebenswürdige, dabei energiſche und thätige Frau, brachte neues Leben in das Haus. Das allzu ungeordnete Weſen der kleinen Stieftochter, welcher ſie ſich

mit mütterlicher Liebe zuwendete, war ihr ein Gräuel. Sie gab ihr Lehrer im Zeichnen, Tanzen, in französischer Sprache, aber für die Musik wurde der rechte Mann noch immer nicht gefunden. Ihr Claviermeister schlief in der Stunde ein und überließ sie ihrem willkürlichen Treiben. Ein Zufall sollte helfen. In einer Gesellschaft im Ascher'schen Hause, wo sie sich als Wunderkind producíren mußte, war Frl. Berlinghoff anwesend, damals die angesehenste und brillanteste Pianistin Münchens. Das Talent der Kleinen erfreute sie so sehr, daß sie den Eltern anbot, ihr unentgeltlich Unterricht zu geben, und als Josephine die gütige Lehrerin spielen hörte, ging ihr eine neue Welt auf. Mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft gab sie sich ihren Studien hin. Und die Fortschritte entsprachen den Anstrengungen, denn schon nach einem Jahre durfte sie in einem Museums-Concerte öffentlich auftreten. Sie debutirte mit Variationen von Henri Herz, welcher damals den pianistischen Dilettantismus fast ausschließlich beherrschte.

Trotz vielfachen Leidens verlebte Josephine eine reiche Jugend. Eine ihrer liebsten Erinnerungen ist die an den oft Monate langen Aufenthalt in dem Schlosse eines Gönners ihres Vaters am Starenberger See, wo man sie gänzlich sich selbst überließ, wo Wald- und Seeluft kräftigend auf ihre zarte Gesundheit ein-

wirkte und die herrliche Natur nicht verfehlen konnte, ihr Inneres poetisch und musikalisch zu erweitern. Am einflußreichsten war für sie jedoch von frühester Kindheit an der Verkehr mit dem berühmten Maler Stieler (ihrem Taufpathen) und dessen trefflicher Familie. Im Atelier zu spielen, den Künstler arbeiten zu sehen, ihm zu lauschen, wenn er mit Begeisterung von seinem Umgange mit Goethe und Beethoven sprach, auf der Villa am Tegernsee mit ihm und den Seinigen die schöne Jahreszeit zuzubringen, wo man im Mondscheine sich singend auf dem Wasser schaukeln ließ oder sich in Alpenhütten lagerte, und vor Allem, sich von der Theilnahme und Liebe so ausgezeichneter Menschen getragen zu fühlen — das verschönte ihr Dasein und hob ihr ganzes Wesen.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß unter die musikalischen Eindrücke, welche Josephinen schon in zartester Kindheit zu Theil wurden, die damalige italienische Oper in München gehört. Ihre Mutter nahm sie ins Theater mit, behielt sie während der Aufführung auf dem Schooße, und so hörte sie, wenngleich noch im Traume, vocale Leistungen, wie sie jetzt zu den größten Seltenheiten gehören. Wenn so die Erinnerung an die Bühne zu den reizvollsten gehört, die unserer Freundin geblieben, so reiht sich derselben ein

furchtbar schreckenvolles Bild an, das des großen Theaterbrandes. Ihre Mutter war die Letzte, die mit ihr das Haus verließ — als sie eben die Treppe herunter, stürzte der Dachstuhl des Gebäudes ein. Wie durch ein Wunder wurden sie dem Untergange entzogen.

Wenige Jahre waren verstrichen und Josephine, noch ein halbes Kind, war eine der ersten Clavierlehrerinnen Münchens geworden und nicht allein im Stande, sich selbstständig die eigene Existenz zu gründen, sondern auch ihrer jetzt wenig bemittelten Familie helfend zur Seite zu stehen. Welche Genugthuung ihr dies gewähren mußte, fühlt Jeder. Aber fast war es zu viel der Arbeit für die unzulängliche Kraft. Während zahlreiche Schülerinnen den größten Theil ihrer Zeit verschlangen, besuchte sie noch ein Institut, wo sie Englisch und Italienisch lernte, und mußte die Nächte zu Hülfe nehmen, um den Ansprüchen zu genügen, die man in Gesellschaften und Concerten an sie als Pianistin machte. Und durch alles dies schlang sich eine Kette lyrischer Produktionen. Wenn sie ein Gedicht las, das sie ansprach, gestaltete es sich schon beim Durchlesen zur Musik in ihr — jedes frohe, jedes trübe Ereigniß wurde zum Embryo eines Liedes. Sie sang diese Sachen ihren begeisterten Schülerinnen vor

und von allen Seiten wurde sie nun ermuntert, angeregt, gedrängt, getrieben. So war schon eine ganze Sammlung zu Stande gekommen, aber nur auf fliegenden Blättern höchst mangelhaft notirt. Ihre Zeit war an Fremde verkauft — aber ihre musikalische Seele schaffte und wirkte, unbekümmert um alles, was um sie her vorging.

Sie spielte eines Tages, trotz Allem selbst noch ein Kind, mit den Stieler'schen Kindern, als man sie in den Salon rief, wo Besuch angekommen. Es war Felix Mendelssohn, von welchem sie noch nie hatte sprechen hören. Sie mußte ihm ihre Lieder singen, er wollte sie wiederholt hören und immer noch andere und immer mehr. Welch einen Eindruck diese Ergüsse eines im besten Sinne naiven und wahren Talentes ihm gemacht, wissen wir aus seinen Briefen. Von welchem Einflusse aber auf die ganze Entwicklung Josephinens diese Begegnung wurde, können nur die ermessen, welchen noch das Glück zu Theil geworden, Mendelssohn persönlich gekannt zu haben. Sie hörte ihn täglich spielen und phantasiren, und was er ihr sagte, wurde ihr zum Evangelium. Er schalt, daß sie ihre Zeit mit Bravour-Concertverträgen verderbe, lenkte ihren Sinn auf die Werke der großen Meister, empfahl ihr, ihre Lieder hübsch ordentlich aufzuschreiben, schenkte

ihr Goethe's Gedichte und trieb sie an, immer und immer zu componiren. Die „merkwürdigsten Fortschritte", die sie gemacht, als er ein Jahr später wieder nach München kam, hatte sie wohl zum guten Theile seinen Anregungen zu verdanken. Diesmal ließ er sich es nicht nehmen, ihr jeden Tag von 12 bis 1 Uhr Unterricht im Generalbaß zu geben; sie zu lehren, was sie nach seinem Ausdrucke „schon von Natur wußte", wobei es ihr aber, wie sie in freudiger Erinnerung sagt, „wie Schuppen von den Augen fiel". Wie mußte es sie heben, als Mendelssohn auf ihre Lieder improvisirte, wie nur er es zu thun im Stande war, als er ihr seine Freunde Marx und Hauser zuführte, damit sie ihnen vorsinge, und sein damals entstandenes erstes Lied ohne Worte ihr zum Andenken aufschrieb! Ja, er wollte sie nach Berlin haben, wo sie bei Zelter Composition, bei seiner Schwester Clavier studiren sollte, und das junge Mädchen schwelgte in den schönsten Träumen. Aber Alles scheiterte an der Sorge des Vaters um ihre Gesundheit und — an seiner Liebe. Er konnte sich nicht entschließen, sich von seinem höchsten Glücke zu trennen. Josephinen aber wurde der Abschied von ihrem herrlichen Meister zum tiefen Wehe, zum nachhaltigsten Schmerz — für wen sollte sie nun neue Lieder erfinden, wem sie vorsingen? Für alle

Zeit blieb Mendelssohn das Ideal ihres künstlerischen Strebens.

Das Leben zog immer ernster seine Ketten um sie. Von ihrem zwölften Jahre an hatte sie täglich acht Unterrichtsstunden gegeben, nun kamen auch noch die Verpflichtungen hinzu, die ihr als königliche Hof-Capellsängerin geworden. Nur in der Stille der Nacht oder auf nothwenig gewordenen Spaziergängen konnte sie den Eingebungen ihres Genius noch Gehör geben. Andererseits wurde ihr manche Freude zu Theil. Hohe und höchste Herrschaften aller Art interessirten sich aufs lebhafteste für sie. Könige und Königinnen, Schelling und Cornelius, Liszt und Thalberg, Lachner und Taubert, Stephen Heller und Ernst und unzählige Andere lernte sie kennen; sie wurde in die vornehmsten Kreise gezogen — ich glaube fast, sie war Mode. Aus manchen ihrer Schülerinnen, die zum größten Theile älter als die Meisterin, erwuchsen ihr, nach schwärmerisch poetisch durchlebten Zeiten, echte Freundinnen fürs ganze Leben. Eine Reise nach Salzburg mit einer derselben verschaffte ihr die Freude, der Mutter Mozart's (und deren berühmter Schwester) vormusiciren zu dürfen und von Neukomm ausgezeichnet zu werden. Alles das war schön und gut, aber es stillte nicht das Bedürfniß der jungen Künstlerin nach nachhaltigerer,

höherer muſikaliſcher Ausbildung. Sie hatte Verwandte in Wien — nach langem Zögern und Zaudern wurde beſchloſſen, ſie dorthin gehen zu laſſen. Der Koffer war gepackt, der Paß ausgefertigt, ja, der Platz im Eilwagen bezahlt — aber der Abſchied wurde dem Vater ſo ſchwer, daß die Tochter in kindlicher Liebe von Allem abſtand. Es war der letzte Verſuch in die Weite! Denn als ein Jahr ſpäter der Vater ſtarb, war Joſephine der trefflichen Stiefmutter und einigen jüngeren Geſchwiſtern nöthiger als je, und die ſchönen, hochfliegenden Pläne, genährt durch Männer wie Mendelsſohn, Stieler, ja, durch ihre ganze Umgebung, ſie zerſtoben auf immer. Dazu kam ihre ſchwache körperliche Organiſation; blaß und ſchmächtig wie ſie war, begriff man kaum, wie ſie allen Arbeiten und Aufregungen widerſtehen konnte. Auch wurde ſie oft aufs Krankenlager geworfen. Eine heftige Bruſtentzündung machte eine Molkenkur nöthig. Königin Caroline, die ihr ſehr wohl wollte, ſchickte ſie nach dem Bade Kreuth im baieriſchen Hochgebirge. Der Aufenthalt daſelbſt wurde zum Wendepunkte ihres Lebens.

Von der herrlichen Alpenluft bald geſtärkt, ſang Joſephine eines Tages eines ihrer Lieder. Ein junger Mann, der das Nebenzimmer bewohnte, wurde eigenthümlich davon ergriffen. Er zog Erkundigungen ein,

hörte, es sei eine „fremde Münchener Sängerin", und ließ sich ihr vorstellen. Sein Name war Christian Reinhold Köstlin. Meine Leser errathen das Weitere.

Köstlin, bekanntlich einer der ausgezeichnetsten deutschen Juristen, war zugleich im eminentesten Grade poetisch und musikalisch begabt. Unter seinem Vornamen Reinhold hat er eine große Anzahl lyrischer Stücke, Fragmente dramatischer Dichtungen, Erzählungen und Novellen veröffentlicht, welche in den weitesten Kreisen Anerkennung fanden. Dabei spielte er seinen Beethoven auswendig und hatte den tiefsten Einblick in die Kunst und Wissenschaft der Töne. Nach wenigen Tagen entstand zwischen dem jungen Paare, das sich hier so zufällig und so providentiell zusammengefunden, ein poetisch-musikalischer Briefwechsel, wie er vielleicht in den unendlichen Geschichten verliebter Seelen einzig dasteht. Täglich schickte Reinhold der Sängerin ein neues Lied, welches er am folgenden Tage componirt und zierlich aufgeschrieben zurück erhielt um: das dann gemeinschaftlich aufgeführt wurde. So entstand nach und nach ein ganzer Cyklus neuer Gesänge; es entstand aber auch eine gegenseitige Neigung, leidenschaftlich, stark und tief, echt und offen und — stumm! Nach vollendeter Mekkenkur zog Josephine nach Tegernsee zu ihren Freunden Stieler, Reinhold folgte ihr dahin

und gehörte bald zu den Lieblingen des schönen Kreises. Aber es nahte die Zeit der Trennung — ist Alles nur ein Traum gewesen? fragte sich das Mädchen während eines langen, kranken, traurigen Jahres. Die Antwort enthielt ein Brief Reinhold's, in welchem er sie als seine liebe Braut begrüßte. Und da kam neues Glück und neuer Jubel, und da kamen auch neue Lieder und Gesänge ohne Ende.

Im Frühjahre 1842 feierten Reinhold und Josephine ihre Vermählung; der Vater Reinhold's, Prälat v. Köstlin in Stuttgart, traute das selige Paar. Sie schwammen den Rhein hinunter. Auf dem Dampfschiffe besang Reinhold ein in den Lüften hoch über ihnen schwebendes Vöglein, und die junge Gattin erfand die Melodie dazu. Es war das einzige Lied aus jener Zeit. Nicht allein dem tiefsten Schmerze, auch dem höchsten Glücke pflegt die Muse zu entfliehen.

Reinhold, zum Professor der Rechte in Tübingen ernannt, brachte nun seine junge Gattin in das Gartenhäuschen, welches er vor der Stadt für seine Bedürfnisse gebaut hatte. In dieser „Köstlin'schen Villa", wie die Leute sie getauft haben, lebte nun das seltene Paar still, zurückgezogen und — glückselig. Die Künstlerin Josephine Lang verschwand vor der Frau Professorin — ja, die Tonkunst mußte vielfach der Kochkunst weichen.

Aber die Musik blieb stets der Schmuck des Lebens, und keine Familienfeier, kein festliches Ereigniß gingen vorüber, ohne durch Poesie und Gesang verherrlicht zu werden. Dazu kam der Umgang mit den bedeutendsten Männern, Besuche der interessantesten Art. Josephinen wurde die einzige Freude zu Theil, Uhland, Lenau, Rückert und Kerner die Melodien singen zu dürfen, zu welchen ihre Lieder sie begeistert. „Dann ist's gut," sagte Uhland eines Tages zu Köstlin, „wenn einem, wie Ihnen, die eigenen Lieder von der eigenen Frau vorgesungen werden."

Indeß die Wiegenlieder spielten die Hauptrolle! Vier Knaben und zwei Töchterchen erschienen in verhältnißmäßig kurzer Zeit auf dem Schauplatze, und das Clavier durfte zuweilen lange Monate nicht geöffnet werden. Und die Mutter erkrankte und die Kinder erkrankten, und all das Ungemach blieb nicht aus, welches unserem Leben die nöthige Abwechslung zu geben geschaffen werden ist. Und Reinhold's Vater starb, und Mentelsohn und Stieler, und die nächsten Verwandten in der Nähe und Ferne. Es kamen lange Zeiten der Trauer, wo es den tief-gemüthvollen Menschen schwer wurde, sich wieder im Leben zurecht zu finden. Doch, sie litten ja zusammen! Im Jahre 1853 aber stellte sich bei ihrem Gatten ein Hals- und Lungen-

leiden ein, welches, aller ärztlichen Hülfe zum Trotze, erbarmungslos um sich griff. Er erlag demselben nach drei peinvollen Jahren in der Blüthe seines Mannesalters und seiner höchsten geistigen Thätigkeit! — Das arme Weib sank körperlich und geistig zusammen unter dem Drucke des unendlichen Schmerzes. Man befürchtete das Schlimmste! An der Mutterliebe richtete sich die gebrochene Seele der Gattin wieder auf. Ihren unmündigen Kindern eine Stütze zu sein, alle Kräfte zusammenzuraffen, um der einen großen Pflicht zu genügen, die ihr das Schicksal auferlegt, das war es, was sie ihrem unsäglichen Jammer entriß und ihr half, ein neues Leben zu beginnen.

Man weiß, wie es mit dem Gehalte einer Professorswittwe bestellt ist; daß es nicht ausreicht zur Erziehung von sechs Kindern, ist wohl das Geringste, was man sagen kann. Die schlimmsten Sorgen stellten sich schnell ein. Josephinens Freunde riethen ihr, sich eine Wirksamkeit und eine Erwerbsquelle als Musiklehrerin zu gründen, und wie schwer es ihr auch wurde, die Pflichten der Hausfrau und Erzieherin mit dieser anstrengenden Thätigkeit zu vereinen, es mußte durchgeführt werden. Daß ihr die Schülerinnen zuflogen, daß die hohe künstlerische Kraft, welche sie schon in der Jugend bethätigt, sich auch jetzt wieder geltend machte

und ihr Einfluß in den muſikaliſchen Kreiſen Tübingens bald ein maßgebender wurde, verſteht ſich von ſelbſt. Aber auch auf Joſephine wirkte, trotz aller Mühen, der Verkehr mit der lernbegierigen Jugend erfriſchend; ſie fand Troſt und Erquickung in der erneuten Hingabe an die Tonkunſt, und auch die ſchöne Gabe des Liedes ſtellte ſich wieder ein, wie in jenen glänzenden Jahren der münchener Zeit.

Das Allerſchwerſte war der vielgeprüften Frau noch aufbewahrt. Ihr älteſter Sohn, Felix, welchem Mendelsſohn Pathe geweſen, war 14 Jahre alt, als er, die Nacht an dem Krankenlager des Vaters zugebracht, Morgens um 9 Uhr am Altare ſtand, um eingeſegnet zu werden, und im Laufe deſſelben Tages den Vater ſterben ſah. Das überaus zarte Gemüth des Knaben behielt von dieſem tragiſchen Zuſammentreffen einen unauslöſchlichen Eindruck. Seinen Jahren weit voraus, ſehr befähigt, kam Felix bald darauf nach den früheren Anordnungen des Vaters ins nächſte theologiſche Seminar nach Blaubeuren, wo er, nach ſchwerer Trennung von der Mutter, vier Jahre verweilte, ſeinem künftigen Berufe mit Kraft und Liebe entgegen eilend. Aber nahe der Erreichung des Zieles, ſtellte ſich ein Kopfleiden, ein Gehirnleiden ein, welches ſo um ſich griff, daß der arme Jüngling einer Heilanſtalt über-

geben werden mußte. Von Jahr zu Jahr harrte die Mutter seiner Genesung — sie harrt derselben bis auf den heutigen Tag.

Nach diesen jammervolle Ereigniß und dann wieder eine Nervenkrankheit, welche die arme Frau Monate lang mit Bitterkeit schlug. Arbeit und Sorge ohne Ende, nichts vermochte die geistige Kraft des genialen Weibes zu untergraben. Zu ihrem starken Glauben, zu ihrer unendlichen Liebe trat stets wieder die Hoffnung. Ihren Kindern und ihrer Kunst lebend, kämpft sie den gewaltigen Kampf durch, getragen durch ihr Bewußtsein, gehoben durch die Theilnahme und Zuneigung vieler der Besten, und immer wieder innerlich beglückt durch die Gesänge, die ihr Genius in einsamen Momenten ihr zuflüstert. Immer wieder verdankt sie ihrer echten Künstlerschaft den reichsten Segen, aber leider nicht den geringsten Segen des Reichthums.

Es ist ein müßiges Gedankenspiel, dessen man sich aber oft nicht erwehren kann, zu erwägen, wie sich das Schicksal einer ausgezeichneten Persönlichkeit entwickelt haben würde unter anderen Verhältnissen. Josephine Lang wäre in einer Weltstadt wahrscheinlich reich und berühmt geworden; sie würde aber vielleicht nicht Josephine Lang geblieben sein. Betrübend aber ist es, immer wieder zu sehen, welch traurige Lage die Zier-

den unserer Nation so oft angelegt sind. Vielleicht ist es nur die Folge unserer National-Bescheidenheit! Es ist der einen Seite ist man zu bescheiden, um zu bitten, von der anderen ist man zu bescheiden, um zu bieten. Möchten doch wenigstens die Männer der Macht und des Reichthums recht, recht unbescheiden werden!

Weitaus über hundert Lieder und Gesänge hat Josephine Lang veröffentlicht; sie geben in ihrer Folge das Bild einer steten Entwicklung. Die frühesten gehören der Zeit an, wo sie noch fast ein Kind, und tragen den Stempel der liebenswürdigsten Naivetät. Aber schnell wächst die Breite der melodischen Anlage, die Eigenthümlichkeit der Harmonie, die Tiefe der Auffassung, der Reichthum der Begleitungsformen. Was viele Gesänge auszeichnet, ist vor Allem die Spontaneität der Erfindung — in den einen und anderen mehr oder weniger bekannt, findet man nie musikalische Mode oder interessante Reflexion, die Hauptkrankheit unserer Zeit. Ein anderer grosser Vorzug der Lang'schen Lieder ist die Behandlung der Stimme — in jedem Tacte prägt sich die Sängerin im besten Sinne des Wortes. Aber auch die Clavierbegleitung legt Zeugniß davon ab, daß die Tonsetzerin auf dem Instrumente gänzlich zu Hause ist. Zeigt sich auch hier und da der Einfluß, den Mendelssohn'sche und Schubert'sche

Weise auf sie ausgeübt, von Nachahmung ist nirgends eine Spur; Alles ist frisch einem echt musikalischen Gemüthe entsprossen, ohne Aengstlichkeit, ohne Peinlichkeit, ohne eine Rücksichtnahme, welcher Art sie sei. Heiter oder traurig, tief-ernst oder freudesprudelnd, stets die Stimmung eine gesunde, eben so entfernt von überspannter Melancholie als von sich selbst überbietendem Glückseligkeitsdusel. Es ist aufrichtige Musik, und ihre Aufrichtigkeit entspringt einer edlen Seele.

In musikalische Einzelheiten kann ich hier nicht eingehen — zu was sollten sie auch führen? Aber einige der Hefte will ich namhaft machen, welche mir besonders geeignet scheinen, das Interesse der Musikwelt in Anspruch zu nehmen. Vor Allem nenne ich die Werke 12 und 14. In beiden sind die Gedichte von ihrem Gatten, und es ist schade, daß der Titel es dem Uneingeweihten nicht verkündet, daß es Erzeugnisse sind, die einem so seltenen Ehebunde entsprossen. In den „Liedern des Leids" (Gedichte von Zeller) sind namentlich das erste und dritte von besonderer Schönheit der Melodie und vom tiefsten Ausdruck. In Op. 34, 36, 38 findet der Sänger reiche Auswahl mannigfaltigster Weisen. Aus früheren Werken schweben mir „Frühlingsgedränge", „Nach dem

Abschied", „Am Morgen", „Scheideblick", „Frühlingsahnung", „Sängers Lust", „An die Entfernte" als besonders anziehende Stücke vor. Derartige Sympathien sind aber bekanntlich ganz und gar individueller Natur. Andere werden andere Lieder vorziehen — möchten nur recht Viele sich recht Vieler bemächtigen!

Ich schließe mit eigenthümlichen Empfindungen. — Ich war ein junger Bursche, als mir Josephine Lang ihre Lieder zu meinem größten Entzücken vortrug und ich ihr meine damaligen „Capricen" auf dem Clavier zum Besten gab — wir sind uns nie wieder von Angesicht zu Angesicht begegnet. Aber jene Abende in München sind mir unvergeßlich geblieben, und die Erinnerung daran umschwebte mich fortwährend beim Niederschreiben dieser Zeilen. Recht sehr wünsche ich, ihr Goldglanz bildete den Grund zum ernsten Lebensbilde, für welches das herzliche Interesse des Lesers zu gewinnen sich hoffentlich nicht ganz vergeblich getrachtet habe.

Das Musikfest in Aachen 1857.

Sie haben den Wunsch ausgedrückt, geehrter Herr DuMont, Berichte aus meiner Feder über das diesjährige Musikfest in Aachen zu erhalten, da Professor Bischoff seine Gegenwart demselben entzogen, um mit dem Kölner Männergesang-Verein einige Wochen in London zuzubringen. Ich kann kaum sagen, daß ich in diesem Falle so gern wie sonst zu Ihrer Bereitschaft stehe. Richard Wagner mag Recht haben, wenn er in einem Briefe über Liszt's Compositionen ausspricht, es gehöre eine Art von Heldenmuth dazu, einen Freund zu loben — unangenehmer ist es aber, meiner Ueberzeugung nach, einen Freund zu tadeln, und ich fürchte, daß ich bei dieser Gelegenheit mehr als einmal in diesen Fall kommen werde. Ich will dabei ganz davon absehen, daß die Stellung, die Viele mir, dem Aachener Musikfest gegenüber, anzudichten geneigt sind, mich bei einem Berichte darüber mancherlei

Verdächtigungen aussetzt, denn hieraus mache ich mir, offen gestanden, nicht das Geringste. Nur zweierlei habe ich im Auge — Ihnen gefällig zu sein und meine Ueberzeugung offen und klar auszusprechen — was Der oder Jener mir dabei unterschieben mag, gilt mir völlig gleich.

Doch ich spreche viel zu lange von mir selbst — wer beschäftigt sich nicht gern mit einem so theuren Gegenstande, als das liebe Ich es ist? Aber ich reiße mich gewaltsam von mir los und versetze Sie mit der Schnelligkeit des elektrischen Telegraphen nach Aachen, auf den schönen Theaterplatz, wo schon Morgens in aller Frühe ein reges Treiben herrscht und wo ein rheinischer Musiker oder Musikfreund auf so viele bekannte Gesichter stößt, daß er kaum mehr weiß, in welchem Regierungsbezirke er sich eigentlich befindet. Es geht zur ersten General-Probe — das erste Scharmützel einer Musikschlacht beginnt, die länger als die größten Völkerschlachten, fünf Tage hindurch, dauert. Betrachten wir zuvörderst den Heerführer und die Truppen, das Terrain, den Stand der Dinge u. s. w. im Allgemeinen.

Den musikalischen Feldherrnstab hatte man Liszt anvertraut. Eine künstlerische Persönlichkeit von größerem Rufe, eine Persönlichkeit, geeigneter, das Publikum

zu interessiren, dem Feste von vorn herein einen gewissen Glanz zu verleihen, war wohl kaum zu finden. Abgesehen von der colossalen Reputation, die sich Liszt als Virtuose erworben, hat sein funkensprühendes, energisches Wesen, seine Bizarrerie und seine Liebenswürdigkeit, in Einem Worte, seine ganze Erscheinung von jeher auf die ganze Welt und vollends auf die Frauenwelt den größten Zauber ausgeübt. Und die schwindende Jugend, die bleichende Locke scheint dieser Magie nichts entziehen zu sollen. Dazu kommt die in ihrer Art wirklich einflußreiche Stellung Liszt's: à la cour comme à la ville, bei Musikern und Kritikern, in der literarischen, in der Künstler- und Theaterwelt, überall ist er zu Hause, überall hat er Gönner, Freunde, Dienstbeflissene.

Das alles ist sehr schön und gut, aber wenn es einestheils mehr ist, als nöthig, reicht es anderentheils nicht aus, — zum Dirigenten eines Musikfestes braucht man einen Dirigenten — ist nun Liszt ein Dirigent?

Ich hatte zufälliger Weise keine Gelegenheit gehabt, Liszt dirigiren zu sehen, und hatte so viel sich Widersprechendes darüber gehört, daß meine — Neugierde, nun ja, aufs höchste gespannt war. Jetzt, nachdem ich ihn in fünf großen Proben und drei großen Concerten die verschiedenartigsten Tonwerke habe einstu-

diren und aufführen hören, bin ich zur Ueberzeugung gelangt, daß Liszt kein Dirigent ist — keiner wenigstens im Verhältnisse zu der Aufgabe, die er sich stellt, zu den Ansprüchen, die man an einen solchen Mann zu machen berechtigt ist. In einer Art von Vorerinnerung, die Liszt den Partituren seiner „sinfonischen Dichtungen" hat vordrucken lassen, spricht er sich mit Recht aus gegen das „mechanische, tactmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es noch an manchen Orten üblich." Gewiß, es giebt nichts Tödtlicheres, als das geistlose Herunterjagen eines Tonstückes — und ohne geistige Auffassung taugt die präciseste Aufführung keinen Deut. Doch muß man auf der anderen Seite wieder zugestehen, daß das allergenaueste Zusammenspiel die Basis ist, auf welcher eine schwunghafte Ausführung so zu sagen gebaut werden muß, und kann verlangen, daß dieses genaueste Zusammenspiel durch die Art und Weise des Dirigirens ermöglicht werde. Ferner wird der Dirigent, auch wenn er nicht streng bei einem Tempo bleiben will, doch das jedesmalige Zeitmaß von der ersten Note an deutlich mitzutheilen haben. Endlich liegt eine schöne Aufführung doch nicht lediglich in einem gewissen Schwung, welcher sich von der Seele des Dirigenten aus den Ausführen den leichtmittheilt, sondern sie verlangt auch

ein liebevolles, sorgsames, echt musikalisches Eingehen in alle Einzelheiten. Gerade in letzterer Beziehung hat sich Liszt auch in jener Verirrung aber seltsamer Weise nur in der französischen Presse trefflich ausgesprochen, wenn er an den Dirigenten die Forderung macht, bald das Gleichgewicht zwischen den Instrumenten herzustellen, bald einzelne Organe oder Gruppen hervortreten zu lassen, hier eine Note, dort eine kleine Phrase hervorzuheben u. s. w. Das ist nun freilich alles längst bekannt, indeß konnte es doch nichts schaden, es einmal wieder drucken zu lassen. Handelte Liszt nur nach seinen Worten!

Aber noch Ansprüche anderer, in mancher Hinsicht höherer Art sind an einen Dirigenten zu stellen. Er soll bei der Anordnung eines Concert-Programms, wenn er auch durch die Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade gebunden ist, mit Umsicht und Geschmack zu Werke gehen, er soll den Umständen Rechnung tragen und das Beste daraus zu ziehen suchen — er soll endlich seine persönlichen musikalischen Sympathien und Antipathien so viel wie möglich in den Hintergrund treten lassen, und wenn man es ihm auch nicht verargen kann, in einzelnen Fällen seine besondere Vorliebe für gewisse Werke hervortreten zu lassen, so darf er wenigstens in keinem Falle eine

Gleichgültigkeit gegen andere an den Tag legen, ohne sich selbst und seiner Aufgabe zu nahe zu treten. Auch hier gilt das alte Wort: „Was du nicht willst das dir geschieht, das thu auch keinem Andern nicht!“

Ich kann nun nicht umhin, es hier schon auszusprechen, daß Liszt wenigstens in Aachen den meisten der genannten Anforderungen nicht genügt hat, behalte mir aber die Darlegung des Einzelnen beim Einzelnen vor.

Das musikalische Heer, welches Liszt zur Disposition gestellt war, um bei meinem früheren Vergleiche zu bleiben, war ein vortreffliches. Man weiß, daß die Truppen-Aufzählungen, wie bei Budget-Aufstellungen, die Zahlen mit einiger Freiheit behandelt werden, und wir wollen es ununtersucht lassen, ob es wirklich genau 566 Ausübende waren, ob der Sopran 91, der Alt 88 Stimmen stark war, — es ist dies im Grunde gleichgültig. Chor und Orchster waren vortrefflich und in einem so günstigen Verhältnisse sowohl zu einander, als zum Local, wie es nur bei so schwierigen Umständen ermöglicht werden kann. Der Chor war äußerst klangvoll; wenn auch Baß und Sopran etwas mehr als billig hervortraten, so war doch auch der Tenor sehr frisch und wohlklingend, der Alt voll, wenn auch nicht immer kräftig genug. Aachen scheint an schönen

Stimmen sehr reich zu sein, was auch bei einigen anderen Gelegenheiten zu Tage trat. Herr v. Turanyi, bekanntlich Musikdirector in Aachen, hatte durch ein sehr gewissenhaftes Einstudiren des Chors dem Fest-Dirigenten trefflich vorgearbeitet, und da im Allgemeinen Aufführungen größerer Vocalwerke in Aachen seltener sind, als in anderen Städten der Rheinprovinz, so sind seine Leistungen in dieser Hinsicht doppelt anerkennenswerth. Das Orchester, in welchem etwa ein Dutzend belgischer Musiker sich befand, bestand außerdem zum größeren Theile aus Rheinländern. Jedoch hatte Liszt einige seiner besten Mannen aus Weimar mitgebracht, aus einigen anderen herzoglichen Capellen waren ebenfalls treffliche Leute herangezogen worden. Das Streich-Quartett war ausgezeichnet, die Violinen waren glänzend, die Violoncelle reich und voll, die Bässe markig und energisch; die Bratschen hätten kräftiger sein können. Auch die Blasinstrumente waren sehr gut, die Stimmung derselben im Allgemeinen rein; einige Solisten im Holze waren ausgezeichnet zu nennen, während es im Bleche nicht immer ganz geheuer zuging. Indeß war kein wesentlicher Mangel irgendwo fühlbar.

Das Terrain, das allerliebste Theater in Aachen, ist wohl den meisten Lesern Ihrer Zeitung bekannt.

Es hat den Vorzug, außerordentlich feuer zu sein, und zwar hört man an allen Plätzen desselben fast gleich gut und höchstens an manchen noch besser, als an anderen. Es ist nur zu klein für die Ausdehnung, welche unsere Musikfeste nehmen, und für das wachsende Interesse des Publikums an denselben. Die Anzahl der Zuhörer, die es aufnehmen kann, übersteigt um nicht viel die Doppelzahl der Ausübenden, was ein ganz naturwidriges Verhältniß wäre, läge die Bedeutung der Feste nicht mindestens eben so sehr in der Vereinigung der großen Menge sich betheiligender Musiker und Dilettanten, als in der Anzahl der passiv Genießenden. Die fast senkrecht steigende Aufstellung auf der nicht allzu breiten Bühne gewährt einen sehr frischen, lebendigen Anblick und erweist sich im Allgemeinen auch als der Wirkung sehr günstig.

Für die Vocal-Solo's waren Frl. Meier aus Wien, die Herren Schneider aus Leipzig, Talle Aite aus Darmstadt, der junge Göbbels aus Aachen und eine höchst gebildete Dilettantin aus Amsterdam gewonnen. Für Frl. Meier, welche wegen Unwohlseins sich nicht betheiligen konnte trat Frau Milde vom Hoftheater in Weimar ein, eine glänzende Acquisition. War nun unter allen diesen Künstlern auch keine europäische Reputation, kein Star, wie die Engländer sagen, so

durfte man doch nach dem, was man von Einzelnen und über Einzelne derselben gehört, das Beste hoffen. Dazu kam schönes, durch einige Regengüsse etwas abgekühltes Wetter und alle die Lebens- und Wanderlust, die Frische und Heiterkeit, die „das liebliche Fest" in den Rheinlanden mit sich bringt. Waren Sie denn diesmal gar nicht aus dem Hause? Ihre Freunde aus Köln in Aachen haben oft Ihrer gedacht, am öftesten Ihr Ferdinand Hiller.

* * *

Der erste Tag brachte Beethoven's Ouverture in fugirter Form und den Messias. Ich gehöre nicht zu denen, die behaupten, man dürfe kein Musikfest ohne ein Beethoven'sches Werk geben, aber wenn man eines aufführen will, so muß man das richtige Werk an die richtige Stelle setzen. Es schien aber in diesem Falle (und bei noch einigen anderen Nummern des diesjährigen Festes), als habe man nur gewisse Componisten-Namen auf dem Programm haben wollen, gleichviel, ob durch die Compositionen selbst, ihnen und dem Publikum gedient sei. Obenbenannte Ouverture hat Beethoven bekanntlich „im Händel'schen Style" componirt, soweit Beethoven in einem anderen als seinem eigenen Style componiren konnte und wollte —

jedenfalls giebt es kein anderes Orchesterwerk von Beethoven, in welchem die begeisterte und begeisternde Schöpferkraft des großen Mannes mehr zurücktritt als in diesem — keines, welches auf ein großes und gemischtes Publikum weniger Eindruck zu machen fähig ist. Vielleicht wäre nicht viel dagegen zu sagen, wenn man es einem Händel'schen Oratorium vorhergehen ließe, dessen Sinfonia man nicht mehr aufzuführen für möglich hielte; aber da man die Ouverture zum Messias (mit Recht) gab, so war es des Guten zu viel, zwei Ouverturen in ähnlicher Form nach einander hören zu lassen, und wenn man nicht noch ein anderes Werk von Beethoven brachte, so war es besser, man gab gar keines. Die Ausführung der Ouverture war in der Einleitung ziemlich gut — das fugirte Allegro aber nahm Liszt in einem so enorm raschen Tempo, daß nichts mehr verständlich heraus kam. Möglich, daß mit einem kleinen Orchester in einer gedrängten Aufstellung eine deutliche Ausführung in einem solchen Tempo zu ermöglichen ist — wenn auch der Charakter des Tonstückes immer darunter leiden wird; — aber mit einer solchen Masse von Geigen und bei einer Aufstellung, in welcher die hinteren Spieler von den vorderen so weit getrennt sind, konnte es nicht gut werden. Die Wirkung war ein langes Geschwirr, in

welchem hier und da einmal das Hauptthema, wie ein Sonnenstrahl aus Herbstnebeln, hervor leuchtete und in welchem Alles besiegt wurde durch das Tuten vier beherzter Trompeter, welche ihre Achtelsnoten mit einer Gewalt hervorstießen, als gälte es, den Malakoffthurm einzunehmen. So ging das Werk fast spurlos vorüber, aber — es war auch Beethoven repräsentirt gewesen — „Liebster, was willst du mehr?“

Die Wahl des Messias bedarf gewiß keiner Entschuldigung — er ist unter allen Händel'schen Werken dasjenige, welches die größte Anzahl großartiger Chöre und schöner Soli vereinigt besitzt. Nur ist es eine ein wenig bequeme Wahl, und ein weniger oft gegebenes, dem Publikum nicht so bekanntes Händel'sches Werk, wie z. B. Deborah, Josua, Salomon, Jephta, wäre vielleicht vorzuziehen gewesen. Hiermit will ich aber durchaus keine Unzufriedenheit an den Tag legen. Ich bin noch nicht so weit, zu finden, daß die Arien „der Triangel- und Becken-Begleitung bedürfen, um nicht einzuschläfern, daß sie eigentlich niedrig komischer Gattung sind“, „daß das Ganze einem fortwährenden Elephantengetrabe gleicht.“ Aber ich bin auch nicht blind genug, um vor jeder Nummer auf die Knie zu sinken, um jede veraltete Passage anzustaunen. Neben dem Großartigsten, Tiefempfundensten, im höchsten

Sinne Populärſten enthält der Meſſias eine Anzahl Stücke, die der Zeit, in der er geſchrieben worden, allzu ſehr angehören, ohne durch ewig Schönes zu entſchädigen, und dieſe muß man weglaſſen, in ſo fern ſie nicht den Zuſammenhang ſtören. Dies geſchieht denn auch allerwärts und ſogar in England, wo der Meſſias eigentlich einen Theil der Staats-Religion bildet. Zum erſten Male in meinem Leben habe ich in der Hauptprobe in Aachen den Meſſias beinahe ganz ohne Auslaſſung gehört. Bei der Aufführung ſollte es freilich anders werden — aber ſchlimmer.

Liszt dirigirte, mit Ausnahme einiger Sätze, faſt nur einiger Stellen, den Meſſias mit der Ruhe eines Stoikers, der dem Tode, ja, was noch viel ſchlimmer iſt, der Langeweile kühn ins Antlitz ſchaut — „kühl bis ans Herz hinan", wie eine meiner hübſcheſten jungen Freundinnen zu ſagen pflegt. Ich glaube, das einzige Vergnügen, welches er dabei empfand, war das einer kleinen Schadenfreude bei denjenigen Stellen, bei welchen der Zopf in mehr oder weniger unverhüllter Geſtalt hervortrat. Ueberzeugt, wie er es bei der allgemeinen Bekanntheit des Werkes ſein konnte, daß es faſt von ſelbſt gehen würde, ließ er es gehen — nur nicht genug; denn ſein Einfluß war ſtörend, und der unbekannteſte Muſikdirector würde beſſer als er am

Dirigenten-Pult geſtanden haben. Man weiß, wie lähmend die offenbare Theilnahmloſigkeit des Dirigenten, namentlich auf Orcheſter und Chor wirkt; die Soloſänger, deren perſönlicher Ehrgeiz im Spiele iſt, werden natürlich weniger davon berührt. Ich erinnere mich keiner irgend bedeutenden Bemerkung, die Liszt dem Orcheſter gemacht, welches denn auch leidlich correct, aber ohne alle Feinheit und Auffaſſung, accompagnirte. Die Chöre waren, wie ich ſchon erwähnte, vortrefflich einſtudirt, und die Schwankungen, die hier und da vorkamen, lagen darin, daß Liszt das moderne Zögern und Eilen innerhalb deſſelben Stückes zuweilen anzuwenden verſuchte, ſo wenig es im Händel geht, ſo wenig dieſe großartig angelegte Muſik dergleichen kleiner Nachhülfen zu ihrer Wirkung bedarf. Bei der meiſtentheils unbeſtimmten, willkürlichen Art und Weiſe, wie Liszt das Tempo giebt, waren die Eintritte im Chor oft unſicher, im Orcheſter kamen arge Fehler vor. In vielen Nummern ſchien ſogar der Dirigent noch gar nicht mit ſich ſelbſt im Reinen über das Tempo zu ſein, und es brauchte eines Tactes und mehr, um die Sache in einen ordentlichen, geregelten Gang zu bringen. Liszt macht es oft wie ein Reiter, der ſeinem Pferde, nachdem er ihm lange die Zügel gelaſſen, plötzlich und ohne Vorbereitung die Sporen einſetzt, oder

der es mitten im schärfsten Galopp mit Einem Male zum Stehen bringen will. Das sind gefährliche Experimente, und es ist immer ein reiner Glücksfall, wenn sie kein schlechtes Ende nehmen.

Trotz alledem war die Execution gerade keine schlechte — aber sie entbehrte des Schwunges, der Energie, der Genauigkeit. Die Chöre: „Sieh, das ist das Lamm Gottes" — „Der Heerde gleich", gingen vortrefflich — hingegen wurden die Prachtstücke „Hoch thut Euch auf" und das Hallelujah theilweise durch Willkürlichkeit verdorben, und von den anderen strömte keiner so recht frisch, lebendig und rein dahin. Liszt liebt nun einmal diese Musik nicht — das mag er mit sich selber ausmachen — aber wenn er sich ihr nicht hingeben kann, wenn er sie vielleicht nicht einmal recht genau kennt, so sollte er sie nicht zu dirigiren übernehmen.

Nun zu den Solisten. Ich fange bei Herrn Talle Aste aus Darmstadt an. Er sollte die Baßpartie singen und zog sich in den Proben gut aus der Sache. Seine Stimme ist namentlich in der Mittellage sehr stark und wohlklingend, und wenn ihm auch bei manchen Stellen ein tieferes Verständniß abzugehen schien, so machte die gesunde und kräftige Weise, in der er Anderes vortrug, einen trefflichen Eindruck. Ich muß hier anticipirend mittheilen, daß Herr Talle Aste die

Partie des Harfners in der Schumann'schen Composition vortrefflich vortrug und namentlich in der Ballade „Die drei Lieder" eine echt dramatische Auffassung zeigte. Um so mehr ist es zu beklagen, daß er sich an den Festabenden selbst nicht mehr betheiligte. Nach seinem ersten Recitativ verhinderte ihn „eine plötzliche Heiserkeit", fortzufahren: er ließ alle Arien aus und wirkte nur bei den vierstimmigen Sätzen mit. Die plötzlichen Heiserkeiten verwöhnter Sänger, die plötzlichen Ohnmachten gefühlvoller Frauen, die plötzlichen Geldverlegenheiten reisender Ritter sind Dinge, die sich der Analyse entziehen. Aber dem Messias geschah durch diese nicht beabsichtigten Auslassungen ein eben so großes Unrecht, als durch andere beabsichtigte Nichtauslassungen.

Eine liebenswürdige Dilettantin aus Amsterdam, deren Name uns nicht mitgetheilt worden (ich weiß ihn aber doch), sang die Altpartie. Ich bin ihr gegenüber parteiisch; denn sie hat voriges Jahr in ihrer Vaterstadt in meiner „Zerstörung Jerusalems" die Mezzo-Sopran-Soli mit der wahrsten Empfindung wirklich sehr schön gesungen. Die Arien des Messias liegen für ihre Stimme nicht günstig — auch schien sie inmitten der neuen Welt, die sie umgab, etwas befangen. Ihre treffliche musikalische Bildung kam aber stets zum

Verschein, und das war nicht immer so leicht, als es sich ansah.

Herr Schneider hat sich die Sympathie der Rheinländer schon seit längerer Zeit erworben, da er vor zwei Jahren in Düsseldorf (mit der Lind) in der Schöpfung und voriges Jahr eben daselbst im Elias sang. Er ist ein echt lyrischer Tenor — seine schöne, weiche und doch recht kräftige Stimme, seine musikalische Bildung und seine ganze Empfindungsweise machen ihn besonders befähigt zum Vortrage von Gesängen, die „frisch, fromm, fröhlich, frei" und noch manches Andere sind, was im Turner-Wahlspruch nicht vorkommt. Die Tenorpartie im Messias paßt weniger für ihn, als die der anderen oben genannten Werke. Das Recitativ „Tröstet Zion" trug er sehr schön vor — in der Arie „Alle Thale" gelang ihm auch Vieles ganz vortrefflich. Die Arie „Du zerschlägst sie" bedarf jedoch eher der Klangfarbe eines sogenannten Bariton-Tenors, und wenn auch die Coloratur des Herrn Schneider eine recht tüchtige, correcte ist, so weiß er doch die Händel'schen zum Theil schwierigen Passagen nicht mit hinreichender Freiheit zu behandeln, um ihnen Charakter zu verleihen, wie es die großen Gesangs-Künstler des 18. Jahrhunderts jedenfalls verstanden. Ich würde es in solchen Fällen durchaus für keine Versündigung

halten, wenn der Sänger ſich manche dieſer Figuren vereinfachen und ſeinen Mitteln gerecht zu machen verſuchte; denn das Weſentliche Händel'ſcher Muſik iſt darin ſicherlich nicht enthalten.

Mit beſonderer Freude komme ich jetzt auf Frau v. Milde aus Weimar zu ſprechen, und um mir dieſe Freude, die Freude unbedingten Lobes, nicht zu ſchmälern, will ich noch ſchnell der Wahrheit gemäß einſchalten, daß die ſogenannten Quartette im Allgemeinen ziemlich ſchlecht und zuweilen gar nicht zuſammen gingen. Aber Herr Dalle Aſte war heiſer, die Generalproben nahmen faſt den ganzen Tag in Anſpruch. Die Quartette ſind eigentlich Chöre — „vorbei, vorbei!"

Frau v. Milde, großherzogliche Kammerſängerin aus Weimar, gehört zu jenen Künſtlerinnen, deren Talent in gar keinem Verhältniſſe zu ihrem Rufe ſteht — nur daß bei ihr der ſeltenere Fall eintritt, unendlich viel mehr Talent als Ruf zu haben. Ich gönne es Liszt, ſie in ſeinem Theater in Weimar zu beſitzen, und das iſt ein ſtarker Beweis, wie gut ich ihm trotz allem gegenwärtigen und zukünftigen Raiſonniren bin. Frau v. Milde iſt eine echt deutſche Sängerin, in dem Sinne, in dem die beſten muſikaliſchen Patrioten den Ausdruck verſtehen, nicht in dem allzu häufig anzuwendenden ungebildeter Naturaliſtik. Sie hat eine ganz

vortreffliche Schule: Stimmbildung, Intonation, Aussprache sind tadellos — und sie hat dazu die Gottesgaben, die keine Schule verleihen kann, eine schöne, eigenthümlich ergreifende Stimme, warme Empfindung, tiefe Auffassung. Das lichtvolle Recitativ „Es waren Hirten beisammen" eroberte ihr gleich alle Herzen. Die Arie „Er weidet seine Heerde" sang sie vorzeit bewunderungswürdig schön, da Vieux das Tempo derselben auf unglaubliche Weise verschleppte, während er das Arioso „Schaut hin" zu schnell nahm, um der Sängerin die dazu nöthige Tonentwicklung zu lassen. „Doch du liessest ihn im Grabe nicht" und „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" waren Leistungen, welche die Ansprüche des strengsten Kritikasters ebenso befriedigen mussten, als sie den Laien mit wahrer Wonne erfüllten. Das Vieux nachher Frau v. Milde noch die Arie „Ich ehre für uns" singen liess, in welcher ihm das, beiläufig gesagt, von Mozart betrübende Augst Zeile so vielen Spass zu machen schien, war eine von den zahllosen musikalischen Sünden, die er bei seinem Musikfeste auf sich geladen und die wahrscheinlich von den Seinen jetzt zu eben so vielen Ehrenthaten gestempelt werden müssen. Der Frau von Milde aber sende ich meinen Dank und den meiner anwesenden Freunde für die schönen unvergesslichen Momente, welche sie uns schenkte.

Ihre Töne klingen mir noch immer in der Seele, und ich würde sie in den schönsten Versen besingen, wenn es mir irgend möglich wäre, welche zu machen. Sie darf übrigens zufrieden sein mit dem Erfolge, den sie in Aachen errungen, denn sie hat noch mehr Herzen von dort mitgenommen, als Blumensträußchen — und das will doch wahrlich nicht wenig sagen.

Ich will aber enden, denn kann ich nicht aufhören. Entschuldigen verzeihen Sie mir meinen Enthusiasmus — es ist ein Fehler, in welchen zu fallen ich dieses Mal nicht viel Gelegenheit mehr haben werde. Doch ich will nicht zu viel versprechen — sang doch Frau v. Milde nochmals am dritten Tage!

Das Programm des zweiten Tages mußte jedem, der sich mit den aufzuführenden Compositionen bekannt machte, schon vorher in vielfacher Hinsicht, mißlungen scheinen, wenn auch die Wahl eines oder des anderen der aufzuführenden Werke, wie namentlich der Sinfonie von Schubert, eine gute war. Man schien dabei mehr im Auge gehabt zu haben, eine Reihe bedeutsamer Namen als wirkungsvoller Werke zu bringen, mehr daran gedacht zu haben, was darüber geschrieben, als was davon gesungen werden könne. Schon als Musik-Masse die Aufführung der sämmtlichen Compositionen hätte ohne Pausen mehr als vier Stunden gedauert,

war es bedenklich, und nimmt man hinzu, daß es sich um ein Musikfest handelte, so entgeht keine einzige der angezogenen Vocal-Compositionen dem Vorwurfe, wenigstens für diesen Zweck nicht geeignet gewesen zu sein.

Der große Altvater Bach war auf den früheren niederrheinischen Musikfesten nur selten, ich glaube erst zweimal, erschienen. Wenn man bedenkt, wie viele dieser Feste Mendelssohn dirigirt, wie groß sein Einfluß dabei war und wie kein Künstler mehr als gerade er für die Verbreitung und das Verständniß des tiefsinnigsten aller Componisten gethan, so muß diese anscheinende Vernachlässigung ihre besonderen Gründe haben. Diese sind denn auch in genügender Anzahl vorhanden; anstatt sie aber an dieser Stelle aufzuführen, will ich lieber von vorn herein es aussprechen, daß ich den Namen Bach auf dem diesjährigen Programme mit großer Freude begrüßt hatte. Aber die Freude dauerte nicht lange — nicht länger, als bis ich mir das aufzuführende Werk in der Nähe angesehen und die Ueberzeugung gewonnen hatte, daß die Wahl eine ganz unpassende gewesen, mochte man die Mittel, mochte man das Ziel ins Auge fassen.

„Christ unser Herr zum Jordan kam" heißen die Anfangsworte der in Rede stehenden Bach'schen Can-

tate — sie ist zum Feste St. Johannis des Täufers componirt. Sie enthält einen sogenannten variirten Choral, einige Recitative, drei Arien und den gewöhnlichen Schluß-Choral. Der Text ist gräßlich — ein Gemisch mystischer, trivialer, gezwungener Verse, in einem Deutsch, bei welchem sich einem die Haare sträuben, wenn man noch irgend welche hat. Die Cantate enthält keinen großen Chor — die Arien, aus welchen wir Musiker immerhin mancherlei lernen können, sind für die Sänger schwer und unsanbar, für ein großes Publikum langweilig — die Instrumentation, welche theilweise nicht ausgeführt ist und der Orgel bedarf, ist da, wo sie sich wie im ersten Stücke vollstimmig findet, nichts weniger als auf eine massenhafte Aufführung berechnet. Etwas von dem Ungenügenden der Wirkung dieses Werkes mag man wohl gemerkt haben und hat ihm, mit einer Willkürlichkeit, von der ich weiter kein Aufhebens machen will, den Schluß-Chor einer anderen Cantate, Nr. 21 der Kirchen-Cantaten: „Ich hatte viel Bekümmerniß", angehängt, der großartig und kraftvoll und für die schönen Chorkräfte wie geschaffen war. Aber auch dieser sollte bei der Aufführung nicht zu der Wirkung gelangen, welche er in der Probe gemacht. Da man ihm seinen, ich will nicht sagen: richtigen, aber doch besseren Platz genommen,

um ihn aus Ende des Concertes zu verlegen. Doch davon später.

„Des Sängers Fluch", Ballade, nach Uhland'schen Versen bearbeitet von Robert Pelz. Musik von Schumann, war die zweite der aufgeführten Gesang-Compositionen. Der treffliche Tondichter hat dieses Werk während der letzten Jahre seiner schöpferischen Thätigkeit in Düsseldorf componirt, und wenn es auch manderlei Schönes enthält, so kann ich mich doch nicht zur Ansicht mancher ihm nahestehenden befähigten Richter bekennen und es als eines seiner schönsten preisen. Einige lyrische Stücke darin sind ausgezeichnet und ansprechend, einige Partien, die der Chor hat, sind von mächtiger und sehr populärer Wirkung — aber das von Robert Pelz bearbeitete Gedicht leidet in der Mitte an einer großen Unklarheit, die auch auf die musikalische Darstellung übergegangen. Der Anfang ist etwas monoton, das Ende unbefriedigt, aber allzu sehr verklingend, fast abgebrochen, und die eigentlich dramatischen Momente sind, wie sich das in dem durch und durch lyrischen Schumann eben findet, verwischt. Der Antheil des Solo-Tenors, der in der Bach'schen Cantate ganz unbedeutend blieb, ist sehr wirkungsvoll, und der Antheil des Chores ebenfalls viel zu klein, um den herrlichen Stellen, die

bei unseren rheinischen Musikfesten in Thätigkeit gesetzt sind, zu genügen. Dennoch war die Wahl dieser Vocal-Compositionen noch die beste unter den drei besprochenen.

„Des Heilandes Kindheit“ (L'enfance du Christ), geistliche Trilogie (Trilogie mystique), Text und Musik von Hector Berlioz, war das letzte der aufgeführten Werke, dasjenige, welchem von den Einen mit am meisten Mißtrauen, von den Anderen mit am meisten Neugierde entgegen gesehen wurde. Ein kleiner, der mittlere Theil dieser Composition war schon früher unter dem Namen „Die Flucht nach Aegypten“ einzeln erschienen und an manchen Orten, auch bei uns in Köln, mit mehr oder weniger Erfolg aufgeführt worden. Berlioz hatte dasselbe in einem Concerte in Paris unter dem erfundenen Namen Peter Ducré's (1679) mit Beifall zu Gehör gebracht. Es wird Ihnen interessant sein, über den Ursprung desselben etwas Näheres zu erfahren, und ich lasse hier die getreue Uebersetzung eines in London veröffentlichten Briefes des Autors folgen, welchen er darüber im Jahre 1852 an Ella, den bekannten Unternehmer der Musical Union, richtete und welchen ich mir aufgehoben. Er lautet, wie folgt:

Some judge of authors' names, not works and then
Nor praise, nor blame the writings, but the man.

Mein lieber Ella!

Sie fragen mich, warum das Mysterium, „Die Flucht nach Aegypten", welches in einem von Ihnen veröffentlichten Verzeichnisse meiner Werke sich befindet, die Bezeichnung trägt: „Peter Ducré, erfundenem Capellmeister, zugeschrieben." Es geschah dies in Folge eines Fehlers, den ich begangen, eines Fehlers, für welchen ich streng bestraft worden und den ich mir immer vorwerfen werde. Hier die Thatsache:

Ich befand mich eines Abends beim Baron von M —, einem einsichtsvollen und aufrichtigen Freunde der Künste, mit einem meiner alten Mitschüler von der Akademie in Rom, dem gelehrten Baumeister Duc. Alle Welt spielte, der Eine Whist, der Andere Ecarté und dgl., nur ich nicht. Ich verabscheute die Karten. Unendliche Geduld, dreißigjährige Ausdauer haben mich dahin gebracht, keines dieser Spiele zu kennen, um in keinem Falle von den Spielern, die einen Partner nöthig haben, gebraucht werden zu können.

So langweilte ich mich auf ziemlich offenbare Weise, als Duc sich zu mir wandte und sagte: Da du gar nichts thust, solltest du ein Musikstück für mein Album schreiben. Gern, erwiderte ich. Ich nehme ein Stück

Papier, ziehe eine Anzahl Linien darauf, auf welchen ſich bald ein vierſtimmiges Andantino für Orgel zeigt. Ich glaube in demſelben den Ausdruck einer Art von myſtiſch ländlicher Naivetät zu finden, und der Gedanke kommt mir, Worte ähnlicher Natur darunter zu legen. Das Orgelſtück verſchwindet und wird zum Chor der Hirten von Bethlehem, welche ihren Abſchiedsgruß dem Chriſtuskinde ſingen im Augenblicke der Abreiſe der heiligen Familie nach Aegypten. Man unterbricht die Whiſt- und Ecarté-Partien, um meine Legende zu hören, und erheitert ſich eben ſo ſehr an der mittelalterlichen Färbung meiner Verſe, als an der meiner Muſik. Jetzt aber, ſage ich zu Duc, will ich dich compromittiren und deinen Namen darunter ſetzen. — Welch ein Einfall! Meine Freunde wiſſen ſehr wohl, daß ich von Compoſition keine Idee habe. — Ein ſchöner Grund, um nicht zu componiren! Aber da du zu eitel biſt, um meinem Stücke deinen Namen zu leihen, ſo werde ich einen Namen erfinden, in welchem der deine eingeſchloſſen, warte! Es ſoll von Peter Ducré heißen, welchen ich hiermit feierlich zum Capellmeiſter an der heiligen Capelle zu Paris im 17. Jahrhunderte einſetze. Das wird meinem Manuſcripte den ganzen Werth eines archäologiſchen Curioſums verleihen. Geſagt, gethan, und ſo betrat ich den Weg Chatterton's.

Einige Tage nachher ſchrieb ich das folgende Stück, indem ich dieſes Mal mit dem Verfaſſen der Worte anfing, und eine kleine fugirte Ouverture für ein kleines Orcheſter, in einem kleinen, unſchuldigen Style, in Fis-moll ohne Leitton — ein Modus, der nicht mehr Mode iſt, der dem gregorianiſchen Geſange ähnlich ſieht, und von welchem die Gelehrten ſagen werden, er ſei abgeleitet von irgend einem doriſchen, phrygiſchen oder mixolydiſchen Modus des alten Griechenlandes, was gar nichts zur Sache thut, was aber offenbar den melancholiſchen, etwas dümmlichen Charakter alter Volksweiſen hervorbringt. Einen Monat ſpäter, ich dachte nicht mehr an meine retroſpective Partitur, mangelte mir ein Chor in einem Concerte, welches ich zu dirigiren hatte. Es ſchien mir ein guter Spaß, ihn durch den Schäfer-Chor meines Myſteriums zu erſetzen, welchen ich unter dem Namen Ducré's ꝛc. (1679) auf dem Programme anzeigte. Schon bei den Proben gewann ſich dieſe veralterliche Muſik die lebhafteſte Zuneigung der Choriſten. „Wo haben Sie denn das aufgegraben?“ fragten ſie mich. — „Aufgegraben iſt beinahe das richtige Wort,“ antwortete ich, ohne zu ſchwanken, „man hat es in einem zugemauerten Schranke der heiligen Capelle bei ihrer neulichen Wiederherſtellung gefunden. Aber es war

mit der alten Notation auf Pergament geſchrieben, und ich hatte große Mühe, es zu entziffern."

Das Concert hat Statt, Ducré's Stück wird ſehr gut aufgeführt, noch viel beſſer aufgenommen. Die Kritiker loben es und becomplimentiren mich über meine Entdeckung. Ein Einziger läßt einige Zweifel laut werden über Alter und Authenticität deſſelben. Das beweiſt denn doch, was Sie als Franzoſenfreſſer auch ſagen mögen, daß es überall geſcheidte Leute giebt. Ein anderer Kritiker zeigt ſich gerührt von dem Unglücke des armen alten Capellmeiſters, deſſen muſikaliſche Inſpirationen den Pariſern erſt nach hundertdreiundſiebzig Jahren der Dunkelheit bekannt werden. Denn, ſetzt er hinzu, Keiner von uns hatte von ihm ſprechen hören, und ſogar der Dictionnaire von Fétis, der ſo viele außerordentliche Dinge enthält, nennt ihn nicht.

Den folgenden Sonntag beſucht Duc eine ſchöne junge Frau, welche die alte Muſik ſehr liebt und eine große Verachtung für alle neuen Compoſitionen an den Tag legt. „Nun," fragte ſie der Architekt, „wie fanden Sie unſer letztes Concert?" — „Sehr gemiſcht, wie immer." — „Und das Stück von Pierre Ducré?" — „Köſtlich, vollkommen! das iſt echte Muſik! Die Zeit hat ihm von ſeiner Friſche nichts entzogen! Das iſt wahre Melodie, wie wir ſie bei den heutigen Com-

veniſten ſo ſelten finden. Ihr Berlioz wird nie etwas Aehnliches ſchreiben." — Bei dieſen Worten kann Duc ein lautes Lachen nicht zurückhalten und begeht die Unbeſonnenheit, zu antworten: „Aber, meine Gnädigſte, das Stück iſt von Berlioz — er hat es in meiner Gegenwart, auf der Ecke eines Ecartétiſches geſchrieben." Die ſchöne Dame beißt die Lippen zuſammen, die Roſen des Aergers färben ihren weißen Teint, und indem ſie Duc den Rücken kehrt, wirft ſie ihm die grauſamen Worte zu: „Berlioz iſt ein impertinenter Menſch!"

Sie können Sich denken, lieber Freund, wie ich mich ſchämte, als Duc mir jenen Zuruf hinterbrachte. Ich beeilte mich, das Geſchehene gut zu machen, indem ich demüthig unter meinem Namen das arme kleine Werk herausgab: aber auf den Titel ſetzte ich die Worte: „Pierre Ducré, erfundenem Capellmeiſter, zugeſchrieben," um immer meiner ſtrafbaren Spitzbüberei eingedenk zu ſein.

Jetzt mag man ſagen, was man will, mein Gewiſſen macht mir keinen Vorwurf mehr. Ich ſetze die Empfindſamkeit guter und ſanfter Menſchen nicht mehr in den Fall, erfundenes Unglück zu beweinen, blaſſe Damen in den Fall, roth zu werden, und Kritiker, die gewohnt ſind, nie zu zweifeln, Zweifel zu hegen. Ich werde nicht mehr ſündigen. Adieu, lieber Ella!

Möge mein trauriges Beispiel Ihnen eine Lehre sein. Versuchen Sie es nie, den musikalischen Glauben Ihrer Abonnenten irre zu leiten. Fürchten Sie die Bezeichnung, die mir zu Theil geworden. Sie wissen noch nicht, was es heißt, wenn man „frech“ gescholten wird, vollends von einer schönen, blassen Dame.

Ihr treuer Freund

Venedig, 10. Mai 1852.

Hector Berlioz.

Nun, die Kritiker, welche viele Compositionen als aus dem Jahre 1679 stammend priesen, mögen ganz geistreiche Leute sein, aber jedenfalls sind es schlechte Kunstkritiker. Berlioz ist aber keinerlei auch im Irrthum, wenn er den Erfolg des kleinen Chores, welchen die Flucht nach Aegypten enthält, dem Umstande zuschreibt, daß er ihn unter fremdem Namen in die Welt schickte, wie sein englisches Motto beweist.

Nicht weil er einen anderen Namen, sondern weil er eine Schreibweise annahm, die einfacher, melodischer ist, als man es bei ihm gewohnt war, fand er mit dieser Composition leichteren Eingang. Wie dem auch sei — der Erfolg bewog ihn, dem ursprünglich kleinen Werkchen einen Theil vorangehen und einen anderen Theil nachfolgen zu lassen, welche zusammen mindestens

sechsmal so groß sind, als der erste Kern. Da nun in Aachen das ganze Werk auf das Programm gesetzt war und auch in den öffentlichen Proben vorkam, so wird es Ihnen vielleicht nicht unwillkommen sein, wenn ich Ihnen eine kleine Analyse, wenigstens des Stoffes, gebe. Ich werde versuchen, mich dabei so kurz wie möglich zu fassen.

Erster Theil: „Der Traum des Herodes." Ein „erzählender Tenor" tritt auf und bereitet auf die nachfolgende Handlung vor. „Höret, o Christen, nun" ꝛc. Erste Scene. Auf einer Straße in Jerusalem begegnen sich zwei römische Patrouillen. Der eine, dem Herodes nahe stehende Anführer theilt dem andern mit, wie der König fortwährend in einer Art von Gespensterfurcht lebe. „Er träumt, er zittert" — man muß ohn' Unterlaß Wache bei ihm halten. Zweite Scene. (Der Palast des Herodes.) Herodes klagt und verwünscht das Leben, weil er in jeder Nacht ein Bild im Traume sieht, von dem er für seinen Thron und sein Leben zu fürchten hat. Er läßt (dritte und vierte Scene) die jüdischen Wahrsager kommen — diese beschwören die Geister und erfahren von ihnen, wie sie behaupten, „daß Herodes' Traum Wahrheit verkünde." — Sie rathen, alle Kinder umbringen zu lassen. Große Arie mit Chor voll mörderischer

Drohungen. Fünfte Scene. Im Stalle zu Bethlehem umgeben Joseph und Maria das Christuskind. (Langes Duett.) Sie bitten es, den Schäflein, die „so lind es anfleh'n, Blumen der Wiese zur Speise zu geben." Sechste Scene. Unsichtbare Engelschöre rathen der heiligen Familie, vor drohenden Gefahren nach Aegypten zu fliehen. Sie gehorcht. — Die Engel singen Hosanna!

Zweiter Theil: „Die Flucht nach Aegypten." „Die Hirten versammeln sich im Stalle zu Bethlehem (Ouverture) und nehmen Abschied von der heiligen Familie." Der erzählende Tenor tritt auf und berichtet, wie „die Pilger auf dem Zug ein schattig Plätzchen fanden und dort Rast hielten." „Da grast das Thier, das Kind schläft hier", und ein unsichtbarer Chor der Engel singt dazu Alleluja.

Dritter Theil: „Die Ankunft in Saïs." Der erzählende Tenor verkündet, „wie sauer und mühselig der Weg durch die Wüste der heiligen Familie geworden; der Esel ist gestorben, und mit Mühe und Noth erreichen sie, halb verschmachtet, Saïs, eine gar schlimme Stadt." „O, hört, welch herbe Noth, welche Pein ohne Gleichen nun ihrer harrt, eh' Obdach und Brod sie empfah'n."

Erste Scene. Im Innern der Stadt Saïs. Bittend und flehend nahen sich Joseph und Maria

einem Hause und begehren Einlaß. Sie werden als „dem räudigen Volk der Hebräer“ angehörend schnöde abgewiesen. Sie wenden sich an eine andere Thür — doch „auch hier ruft man: Zurück!“ wie es in der Zauberflöte heißt.

Endlich (zweite Scene) tritt ein Hausvater mit einem Chor von Ismaeliten auf und lädt sie in sein Haus. Im „Innern des Hauses“ angelangt, ruft er seinen, wie es scheint, sehr zahlreichen Hausstand zusammen, um die müden Wanderer zu pflegen. Großer Chor: „Bringt frisches Wasser, Milch und reifer Trauben Fülle, und das Kindlein im Nu betten wir weich zu süßer Ruh'.“ Der Hausvater läßt sich nun mit Joseph in ein Gespräch ein, fragt nach Herkommen, Namen und Stand. Der Name Jesus gefällt ihm besonders. „Jesus quel nom charmant!“ Es findet sich, daß auch der menschenfreundliche Wirth seines Gewerbes ein Zimmermann ist, und er sagt zu Joseph: „Genossen sind wir denn, dasselbe bin ich eben. So theilen wir der Arbeit Last und den Gewinn, mein lieber Gast! 's wird sich geben. Ist dann Jesus kräftiger schon, theilt mit euch er Arbeit und Lohn, wird ein frommer, weiser Sohn.“ Um den Tag nun noch recht festlich abzuschließen, befiehlt er seinen Kindern, den Gästen ein Musikstück zum Besten zu geben, und

es beginnt ein Trio für zwei Flöten und Harfe, nach welchem man sich gute Nacht sagt und sich hoffnungsreich zur Ruhe begiebt. Der erzählende Tener tritt nun wieder auf, und indem er auf die künftigen Thaten des Heilandes hindeutet, singt er mit dem Chore:

Meine Seele, o, sieh vor dem Geheimnisse stille,
Wandl' in Demuth den Stolz, geopfert sei dein Wille!
O, mein Herz, sei erfüllt von Liebe ernst und rein,
Durch sie und nur durch sie gehst zum Himmel du ein!
Amen!

Berlioz ist jedenfalls einer der geistreichsten Männer unter allen bekannten Tonkünstlern. Sein Ruf als Kritiker ist eben so groß und unbestrittener wie sein Ruf als Componist.

Es fehlen seiner Musik Eigenschaften, ohne die für viele Menschen jede Musik aufhört, Musik zu sein — sie besitzt deren aber andere eigenthümliche, welche Manchen nicht allein genügen, sondern sie enthusiasmiren. Schumann hat einen bedeutenden Theil des Berlioz'schen Talentes prägnant bezeichnet, indem er von ihm sagte, er sei ein Virtuos auf dem Orchester. In der Instrumentation hat er nicht allein Meisterhaftes geleistet, er ist in seinem Orchester-Colorit, in der Zusammenwirkung origineller, charakteristischer Klangfarben oft ganz und gar schöpferisch. Aber die

Spontaneität in der Erfindung mangelt ihm — er überſetzt ſich Bilder, Situationen, Perſonen in Muſik — aber „den Gedanken, der ungeſtört aus der Seele will fließen", den kennt er nicht. Man ſollte nun faſt glauben, daß für eine derartige Organiſation das Wort der beſte Leiter ſein müſſe, um zur Erfindung muſikaliſcher Ideen hinzuführen, dem iſt aber nicht ſo. Leichtigkeit, Biegſamkeit, Natürlichkeit in melodiſcher Hinſicht ſind dem Vocal-Componiſten vor Allem nöthig — dieſer Eigenſchaften ermangelt Berlioz — ob von Haus aus, ob durch die gewaltſame Richtung, die er ſeiner Schreibweiſe gegeben, gilt gleich. Mit einer kühnen, oft bizarren Rhythmik, einer ſchroffen, faſt immer geſuchten Harmonie, einer noch ſo glänzenden Inſtrumentation iſt für Geſangsmuſik ſo viel wie nichts gewonnen. So waren denn auch die Compoſitionen von Berlioz, welche ihm am meiſten Freunde und Bewunderer verſchafften, immer Inſtrumentalſtücke — und in denjenigen ſeiner ſogenannten Sinfonien, in welchen ſich auch Vocalſätze befanden, waren es doch nur die erſteren, welche hervortraten und genannt wurden. Es wäre nun nichts dagegen einzuwenden geweſen, wenn Liszt, der von jeher für Berlioz ſchwärmt, irgend eine bedeutende und doch nicht zu viel Raum einnehmende Orcheſter-Com-

positionen, die Ouverture zu König Lear z. B., auf sein Programm gestellt hätte: aber mit dieser Kindheit des Heilandes hat er einen ganz unbegreiflichen Fehltritt gethan und damit Berlioz geradezu entsetzlich geschadet.

Die erste, sehr lange Probe davon hatte am Freitag-Nachmittag Statt. Liszt gab sich viele Mühe, und ich will den Eindruck, den es an diesem Tage auf die Zuhörer machte, die Abspannung, die es bei den Ausführenden hervorbrachte, gern theilweise auf Rechnung einer solchen unglückseligen ersten Probe setzen, bei welcher man nicht vorwärts kam und bei der nicht einmal alle Solisten mitwirkten. Verstimmt ging man nach Hause.

Erst am Montag-Mittag kam es zur zweiten Probe. Dalle Aste war unterdessen heiser geworden — jedoch hatte Herr Reinthaler, um überhaupt das Concert möglich zu machen, seine Partie bereitwilligst übernommen. Das Theater war überfüllt, mit lautloser Spannung wurde dem Anfange gehorcht — bald aber gewann eine sehr offenbare Mißstimmung die Oberhand, und als sogar der zweite, bei Weitem ansprechendste, verständlichste Theil ohne Beifall vorübergegangen, als die Logen sich immer mehr zu leeren anfingen, da schien auch Liszt den Muth zu verlieren. Er entfernte sich, besprach sich mit den Mitgliedern des

Comités, welche längst die Aufführung des Werkes lieber unterlassen gesehen hätten, und kam wieder, um anzuzeigen, daß man am Abend nur „Die Flucht nach Aegypten" geben, den ersten und dritten Theil aber aufgeben werde. Man machte nun noch in aller Eile das Schumann'sche Werk durch, und — dem Programme war die, von Liszt's Standpunkt aus, bedeutendste Nummer entzogen, und eine Masse Zeit und Mühe war unnütz vergeudet worden.

Nun zum Abend, der mit der Bach'schen Cantate begann. Der erste variirte Choral, in dem die Zwischenspiele einen gar großen Raum einnehmen, ging im Orchester schlotterig und unrein. Die Baß-Arie fiel aus. Spurlos gingen die folgenden Arien vorüber — der herrlich harmonisirte Choral wirkte mächtig. Hätte man nun, wie es bestimmt gewesen, das Bach'sche Halleluja, welches in der Freitags-Probe wie eine Bombe eingeschlagen hatte, hier angereiht, es hätte wahrscheinlich keinen geringeren Eindruck als damals gemacht. Aber man brauchte etwas zum Schlusse und versetzte den alten Bach dahin, wo denn das kurze Stück nach aller möglichen modernen Musik nicht mehr wirkte, nicht mehr wirken konnte.

Hierauf kam die geniale Schubert'sche Sinfonie an die Reihe. Liszt nahm die Allegro's in sehr

ſchnellem Tempo, und ſo wurden ſie mit einem gewiſſen Feuer heruntergejagt und mit großem Beifalle aufgenommen. Dies verhindert nicht, daß von feinerer Ausführung, wenn ich einige wenige Stellen ausnehme, keine Spur vorhanden war. Von einem Hervortreten der Melodien, von einem Unterordnen des Quartetts, von einem ſchönen Piano oder gar Pianiſſimo, kurz, von allem, was den eigentlichen Reiz einer Orcheſter-Aufführung für ein gebildetes Ohr ausmacht, war nichts zu finden. Es wäre auch nach der Art, wie das Werk in den Proben abgefertigt worden war, ein wahres Wunder geweſen. Am meiſten litt das Andante, deſſen ſchönſte Stellen durch ein rauhes Mezzo-Forte geradezu verdorben wurden. Erſt während der Sinfonie entſchied es ſich, daß Dalle Aſte in „Des Sängers Fluch" von Schumann nicht mitwirken werde (es war wieder Hoffnung dazu vorhanden geweſen). Reinthaler übernahm die Partie des Harfners und zog ſich als trefflicher Muſiker ganz gut aus der Sache, obſchon ihm die Partie zu hoch liegt. Göbbels ſang namentlich das provençaliſche Lied allerliebſt — die Männerchöre waren vortrefflich. Herr Acken, gebildeter Dilettant aus Aachen, zeigte in der Partie des Königs eine ſchöne Stimme und eine intelligente Auffaſſung — ſeine Ausſprache ließ etwas zu wünſchen übrig. Die

Partie der Königin ist so wenig hervortretend, daß auch eine Milde nicht viel damit wirken konnte. Im Allgemeinen war die Aufführung unklar, nichts weniger als durchgearbeitet — man kam ohne Unglück zu Ende, das war Alles!

Zu Anfang des zweiten Theils nun, nachdem Liszt dem Publikum die bedeutenden Aenderungen im Programme mitgetheilt, kam eine seiner sogenannten sinfonischen Dichtungen, „Festklänge", zur Aufführung. Man weiß, daß Liszt die Laufbahn des Orchester-Componisten mit der Herausgabe sechs solcher Compositionen begonnen und daß dieselben in neuester Zeit vielfach besprochen worden sind. Den meisten ist eine Art von Erklärung in Prosa oder Versen vorangesetzt, eine Darlegung dessen, was der Componist ausdrücken oder malen gewollt, ein Programm in Einem Worte. Ueber die Angemessenheit solcher Programme ist viel gestritten worden — ich gestehe, daß ich der Frage keine große Wichtigkeit beilege und daß ich mich etwa zu ihr verhalte, wie jener Oesterreicher zur Religion. Als man ihn nämlich fragte, welche von allen er vorziehe, erwiderte er: „Ist mir halt gleich, ob der Mensch ein Christ, ein Jud oder ein Türk ist — wenn der Mensch nur gesund ist." Ja, wenn die Musik nur gesund ist — wenn es nur echte, auf

eigenen Füßen ſtehende Muſik iſt, die er giebt, ſo mag der Componiſt dahin gelangt ſein, auf welche Weiſe er wolle. Von den Liszt'ſchen ſinfoniſchen Dichtungen iſt übrigens die der „Feſtklänge" die einzige, welche kein Vorwort, kein Motto, nichts Derartiges enthält, und doch macht ſie mir den Eindruck, dem Verlauf irgend eines Gedichtes oder dergleichen mit balletmuſikartiger Treue zu folgen. Aus rein muſikaliſcher Anregung kann ein ſolcher Wechſel leicht an einander gereihter Weiſen kaum hervorgehen: Liszt hat ſich jedenfalls noch Anderes dabei gedacht, als der einfache Name „Feſtklänge" vorausſetzen läßt.

Den feſtlichen Paukenklängen, mit welchen das Stück eröffnet wird, folgen fromme und ſentimentale, kriegeriſche und ſchwärmeriſche, bacchantiſch wilde und tänzelnd ſanfte Klänge — ja, ein Theil einer Polonaise brillante tritt zu verſchiedenen Malen mit einer Bravour auf, die an die Blüthe Henri Herz'ſcher Clavier-Muſik erinnert. Einige der Motive ſind graziös und wohlklingend, andere ſtreifen gewaltig ans Triviale, und die geſuchten Harmonien, die ihnen unterlegt werden, verſchlimmern den Eindruck durch die ſchroffe Oppoſition, in welcher ſie zu Melodie und Rhythmus ſtehen. Liszt hat übrigens die einzeln neben einander ſtehenden Motive zu einem Ganzen zu verſchmelzen

gesucht durch Ausarbeitungen und Variationen mannigfacher Art und sogar durch Wiederholungen, die in ihrer Regelmäßigkeit für mich etwas Philiströses haben. Daß alle Mittel modernster Instrumentation zur Anwendung gebracht sind und daß es hier und da ganz gehörig knallt, versteht sich von selbst — mehrere der zarteren Stellen sind aber sehr hübsch instrumentirt und klingen reizend, während andere ihren pianistischen Ursprung zu offen an der Stirn tragen, um im Orchester gut zu wirken.

Für meinen Geschmack hat das Ganze denn doch für eine Orchester-Composition etwas zu Willkürliches, Zerfahrenes — von Liszt auf dem Clavier vorgetragen und so in den directesten Zusammenhang mit seiner Individualität gebracht, würde es mir, glaube ich, besser gefallen. Uebrigens wurde ihm nach der Aufführung desselben ein ungeheurer Beifall mit Tusch und Blumen und allem Zubehör zu Theil — und wenn auch dabei jedenfalls der Festleiter eben so sehr im Spiele war, als die „Festklänge", so zweifle ich doch gar nicht daran, daß die Composition manchen Leuten sehr gefallen habe. Liszt hat es drucken lassen, daß seine Orchesterstücke durchaus „seine Alltagspopularität beanspruchen" — und in Beziehung auf dieses Werk war er zu bescheiden, und ich bin geneigt, zu

glauben, daß dasselbe eine Art von Verbreitung finden wird, die dem Componisten von seinem Standpunkte aus vielleicht gar nicht einmal lieb ist.

Die Flucht nach Aegypten, der zweite Theil des vielbesprochenen Berlioz'schen Werkes, ist für ein Musikfest zu geringfügig. Einem halb und halb fugirten Instrumentalsatze (während dessen sich der Componist das Versammeln der Hirten um das Christkind gedacht hat) folgt der Abschieds-Gesang der letzteren, ein dreistrophiges, vierstimmiges Lied, welches einigermaßen dem bekannten Mendelssohn'schen „Entflieh' mit mir" ähnelt — es ist jedoch länger und enthält Stimmführungen und Modulationen, die einem Componisten vom Jahre 1679 nicht einfallen konnten. Trotzdem klingt es im Allgemeinen ganz artig . . Eine Art von Pastorale, das hierauf zuerst als Instrumentalsatz erscheint und später, vom erzählenden Tenor gesungen, wiederkehrt, enthält einige naiv melodische Stellen mit reizvoll sinniger Instrumentation. Die paar Tacte Hallelujah, die vom Engels-Chor gesungen werden und das Ganze abschließen, ließ Liszt, um den Anordnungen Berlioz' nachzukommen, durch eine kleine Anzahl Stimmen von der höchsten Höhe des Orchesters herab singen. Es gelang nur leidlich, und ich glaube, er hätte besser gethan, sie vom ganzen (Frauen-) Chor

ausführen zu lassen. Die einfachen Accorde der Tonica und der Dominante, die den Hauptinhalt dieses Schlusses bilden, bedürfen, von einer großen Anzahl klarer Stimmen rein gesungen, keiner besonderen Künste der Aufstellung — sie werden in aller Ewigkeit schön und wirksam bleiben.

Ueber den das Concert beschließenden Chor von Bach habe ich mich schon früher ausgesprochen, und ich glaube meiner vielleicht allzubreiten Vorlegung nichts mehr hinzuzufügen zu haben. Ueber das dritte, das sogenannte Künstler-Concert, schreibe ich Ihnen morgen das Nähere, um beide für mich und für Sie, mich dabei kürzer fassen zu können.

* * *

Warum ist man übereingekommen, das dritte Concert bei unseren Musikfesten, das Concert der Solo-Vorträge, Künstler-Concert zu nennen? Tritt bei den anderen Aufführungen die Künstler nicht in viel größerem Maße betheiligt, und interessiren sich die Künstler nicht verhältnißmäßig für die ersten beiden Abende? Publikums-Concert sollte man es nennen, da es gewöhnlich die größte Masse der Zuhörer anzieht, denen Vielerlei lieber ist als Viel, Verschiedenartiges lieber als Einheitliches, abgesehen von dem Interesse am

Virtuosenthum, welches in alle Ewigkeit bei der Masse das vorwiegende an unserer Kunst bleiben wird. Das Künstler-Concert, wenn es denn einmal so heißen soll, war beim diesjährigen Musikfeste sehr gut angeordnet, wenn auch (wo nicht auf dieser Erde?) Manches zu wünschen übrig blieb. Man begann mit einem Werke Mendelssohn's, mit der Ouverture zu Ruy Blas. Ich erinnere mich, daß Mendelssohn diese Composition Liszt und mir kurze Zeit nach ihrer Entstehung vorspielte, und, was sonst gar nicht seine Art war, eine kleine Rede vorangehen ließ, worin er uns mittheilte, wie er dieselbe in wenigen Tagen aus Gefälligkeit für das Leipziger Orchester, zu einer Vorstellung zum Besten des Pensions-Fonds, geschrieben. Liszt meinte, „die Zeit thue nichts zur Sache", welcher Satz, so wahr er klingt, doch nicht immer durchzuführen ist. Mendelssohn hat übrigens die Ouverture nicht selbst herausgegeben — sie ist erst nach seinem Tode erschienen, und wenn man auch wohl daran gethan, sie dem Publikum nicht vorzuenthalten, so ist doch diese Zurückhaltung von Seiten des Componisten höchst beachtungswerth.

Was die Aufführung derselben in Aachen betrifft, so kann ich mich ungefähr auf das beziehen, was ich bei Gelegenheit der Sinfonie von Schubert gesagt.

Ihr folgte eine Alt-Arie „Sehnsucht", von einem jungen holländischen Tonsetzer R. Hol componirt und von seiner freundlichen Landsmännin aus Amsterdam vorgetragen. Es ist eine warme Empfindung und manches echt musikalisch Erfundene in diesem Tonstück, welches auch von der Sängerin, der es gut in der Stimme liegt, mit viel mehr Unbefangenheit und Freiheit gesungen wurde, als sie in den ersten Concerten an den Tag legte. Das Adagio schien etwas gedehnt — ob es das wirklich ist, oder ob es zu langsam genommen wurde, wage ich nicht zu entscheiden. Uebrigens wurde das Stück sehr schlecht begleitet, und es kamen namentlich in den Einsätzen der Bläser eine Masse Fehler vor, die Jeden frappirten. Herr Singer, Concertmeister aus Weimar, ein junger Virtuose, der namentlich in den letzten Jahren zahlreiche Erfolge gehabt, trug das allbekannte, namentlich in den beiden ersten Sätzen so himmlisch-schöne Violin-Concert von Beethoven vor. Es schien mir, als spiele Herr Singer an diesem Abend nicht mit jener Hingabe, welche die Beethoven'sche Composition verlangt, die überhaupt für jeden Geiger nach Joachim's Auffassung und Vortrag derselben zu einer sehr schwierigen Aufgabe geworden ist. Herr Singer spielte fest, sicher und fertig — er stellte sich als vortrefflicher Geiger hin — aber er

erwärmte wenigst, als ich es für ihn und für uns gewünscht hätte, was übrigens eine trefflich Vorbereitete nicht verhinderte. Hoffentlich lernen wir bei anderen Gelegenheiten ihn näher und besser kennen.

Mit einer im reinsten, fast Mozart'schen Style geschriebenen kleinen Cantate für eine Tenorstimme mit Chor von Cherubini hatte Herr Gebbeis aus Aachen einen Erfolg, der ihm zur größten Aufmunterung dienen muß. Die schöne Stimme des jungen Mannes und seine einfache, ungekünstelte Vortragsweise entwickelten sich, namentlich in der zweiten Hälfte der Arie, aufs Vortheilhafteste. Wenn Herr Gebbeis sich noch eine Zeit lang ernsten Studien hingiebt und in seiner dann zu beginnenden musikalischen Laufbahn die gehörige Zeit derselben der künstlerischen Strenge mit sich unterordnet, so steht ihm eine schöne Zukunft bevor. — Hans von Bülow, der Lieblings-Schüler Liszt's, dem von Berlin aus ein bedeutender Ruf vorherging, hat denselben vollkommen gerechtfertigt — er ist offenbar ein sehr bedeutender Virtuose, wenn auch das Concert seines Meisters ihm keine Gelegenheit gab, sich in sehr vielseitiger Weise zu zeigen. Eine vollkommen ausgebildete Technik, ein voller, runder Anschlag, eine große Ruhe und Sicherheit waren die Eigenschaften, welche an diesem Abende vor allen anderen

in die Augen sprangen. Die Composition des Concertes fand weder bei Laien noch bei Musikern den geringsten Anklang. Es mögen sich geistreiche Züge darin finden, so wie gleich das erste Hauptmotiv charaktervoll genug ist — aber der Total-Eindruck ist ein durchaus unharmonischer, und das zweite gegen das Ende wiederkehrende Tempo erhält durch die fortdauernde Begleitung von Triangel und Becken einen Anstrich, den ich mich scheue, näher zu bezeichnen, trotz aller Freimüthigkeit, mit welcher ich diese Zeilen niederschreibe. Das Publikum, welches im Allgemeinen ein lebendiges Interesse an Liszt nahm, schien sich doch nicht entschließen zu können, die Gelegenheit, die einzige, die sich an diesem Abend bot, zu ergreifen, um ihm einen gern gespendeten Beifall zu zollen.

Mit der Tannhäuser-Ouverture begann der zweite Theil. So viel sich gegen die Einzelheiten derselben sagen läßt, so wenig wird es Jemandem einfallen, das Talent, mit dem die verschiedenen Stücke der Oper darin an einander gereiht sind, sowie namentlich die Wirkung des breit angelegten Schlusses zu läugnen. Ein näheres musikalisches Eingehen würde hier nicht am Platze sein — aber die Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, daß es mir unbegreiflich ist, warum Wagner dem dämonisch nervös-sinnlichen Kitzel einen so überwiegen-

den Sieg in der Ouverture eingeräumt hat, während er den Gegensatz, der in der Oper durch Elisabeth und Wolfram so scharf betont ist, gar nicht zum Vorschein kommen läßt. Mit dem Venusberg und dem frommen Pilgerthum ist doch der Stoff des Tannhäuser (ich spreche von der Oper) nicht erschöpft — aber wo bleibt in der Ouverture irgend ein Anklang an „der Liebe reinstes Wehen"?

Nun, das ist Wagner's Sache. Die Ausführung, welche Liszt in der Probe (ich war nicht zugegen) mit ganz besonderer Energie verlangt haben soll, war kräftig und feurig, aber dazu der Gegensatz des alter ego des Componisten äußerst zuwider, und ich hatte mehr davon erwartet. Der Beifall war rauschend, doch blieb er hinter den Erwartungen derjenigen zurück, welche der Probe am Morgen beigewohnt hatten.

Die tief empfundene Arie aus der Gluck'schen Iphigenie in A. wurde von Herrn Schneider mit so großer Wärme gesungen, daß man hier und da fürchten konnte, er werde des Guten zu viel thun. Aber er blieb innerhalb der leicht zu überschreitenden Grenze, welche die Wahrheit des Ausdrucks trennt von der Uebertreibung, und welche gerade bei dieser Musik aufs strengste innegehalten werden muß. Herr Schneider erntete großen und verdienten Beifall. Frau von

Milde trug nun noch die Arie aus Fidelio (Abscheulicher) vor. Wenn mich nicht Alles trügt, so war der Eindruck, den sie damit hervorbrachte, der mächtigste, der überhaupt bei dem ganzen Feste vorgekommen — sie schoß damit, wie man zu sagen pflegt, den Vogel ab. Nur durch eine großartigere Stimme könnte eine Sängerin, bei gleich wahrer Auffassung, sie darin überbieten — in Beziehung auf die Vortragsweise oder vielmehr auf die reine Wiedergabe der glühenden Beethoven'schen Töne erschien sie mir wenigstens ganz unübertrefflich.

Den Schluß machte das Händel'sche Hallelujah, welches, da Liszt dieses Mal der Sache ruhig ihren Lauf ließ, viel besser und kräftiger herauskam, als am Sonntag.

Am Mittwoch-Vormittag hatte noch eine Matinée Statt, an welcher ich bedauerte nicht Theil nehmen zu können. Frau von Milde, Singer, Bülow und Frau Pohl traten darin auf. In Bezug auf letztere habe ich nachzubeten, daß sie die Harfen-Solo's in des „Sängers Fluch" in sehr fester und musikalischer Weise zur Geltung brachte. Eine virtuose Wirkung war damit natürlich nicht zu erzielen und lag auch weder in der Absicht des Componisten noch der Künstlerin.

Man weiß, daß der Männerchor-Gesang seit lange in Aachen mit besonderer Vorliebe und mit vielem Erfolge gepflegt wird. Ich hatte Gelegenheit, mich davon zu überzeugen, indem am Abend vor Pfingsten die Liedertafel unter ihrem Director Wenigmann sich zum Tafeln und zu Liedern vereinigt hatte und am folgenden Mittag die Concordia unter Leitung des Herrn Acken so zu sagen offenes Haus hielt. Kräftige, wohlklingende Stimmen enthalten beide Vereine, und die meisten der Gesänge, die ich hörte, wurden mit großer Präcision und Nuancirung vorgetragen. Wenn ich mich hüte, einem der beiden Vereine den Vorrang vor dem anderen zuzugestehen, so hat das seine guten Gründe. Der Muth eines jeden sterblichen Menschen hat seine Grenzen — an dem Gebiete der Männergesang-Vereine angekommen, hört der meinige auf. Während der Sitzung der Liedertafel, die durch allerliebste Zuhörerinnen verschönt wurde, spielte Herr von Brenfart, ein Schüler von Liszt, eine Rhapsodie des Letzteren mit vieler Bravour und unter großem Applaus. Bei der Matinée der Concordia, wo ebenfalls viel schöne Damen sich eingefunden hatten, trug Herr *** einen poetischen Bewillkommungs-Gruß mit vieler Wärme und allgemeiner Zustimmung vor. Dies führt mich auf das gesellige Treiben während der Festtage, welches lebendig genug

war. Ich gehörte zu den Ruellenſianern und kam nicht viel in andere Locale. Hier aber war ſowohl bei der Mittags- oder vielmehr Nachmittagstafel als Abends nach den Concerten ein ſehr fröhliches Treiben, und es wurde ganz gehörig geſchmauſt, gelacht, getrunken, hier und da, ich will es nicht läugnen, auch etwas raiſonnirt, wenn auch weder über den Wein noch über die Bedienung.

Von Fremden hatten ſich die Belgier und die Holländer am zahlreichſten eingefunden, aber auch Engländer, Clavierſpieler, Muſik-Directoren, kurz, die meiſten Völker waren vertreten. Unſere rheiniſchen Töne-Leier waren in ziemlicher Vollſtändigkeit beiſammen — aus weiterer Ferne waren Mangold aus Darmſtadt, Schmitt aus Schwerin erſchienen. Profeſſor Heimſoeth aus Bonn zeigte ſich als leidenſchaftlicher Probebeſucher — Profeſſor Jahn vermißte man leider — er hatte uns während der letzten beiden Muſikfeſte ſehr an ſeine freundliche Gegenwart gewöhnt.

Wenn ich Ihnen nun noch geſagt haben werde, was Sie übrigens vorausſetzen können, daß ſämmtliche Mitglieder des Comités ſich mit wahrer Aufopferung allen möglichen Dienſtleiſtungen unterzogen, daß namentlich zu den Hauptproben ein ganz außerordentlicher Zudrang von Seiten des Publikums Statt hatte und

daß dem Anscheine nach wenigstens alle Hoffnung verbannen sein muß, das Fest werde in seinen finanziellen Resultaten noch besser sein, als in seinen musikalischen, so glaube ich — doch noch vielerlei vergessen zu haben. Aber ich kann nicht mehr — in meinem ganzen Leben habe ich nicht so viel in Einem Athem geschrieben. Und dann muß ich mich zur Abreise nach Mannheim rüsten. Wie wird es mir aber dort ergehen? Nun, wenn es mir schlecht geht, so habe ich es nicht besser verdient nach vielen Briefen, und das ist ein großer Trost. Denn meiner Meinung nach ist es viel weniger schlimm, schuldig zu leiden, als unschuldig.

Jedenfalls, Verehrtester, geben Sie mir Ihren journalistischen Segen mit auf den Weg — der wird mir gewiß Heil bringen!

Köln, 6. Juni 1857.

Stets Ihr
Ferdinand Hiller.

Das Musikfest in Aachen (1867).

Es fing für mich schon auf dem Central-Bahnhofe in Köln an, wo ich unserem verehrten Altmeister Moscheles begegnete, der die Nachtreise von Leipzig her nicht gescheut hatte, um früher auf dem harmonischen Schlachtfelde einzutreffen. Ich durfte die Strecke nach Aachen hin mit ihm verplaudern und mich von Neuem erfreuen an seiner ungeschwächten Theilnahme an allem Bewegenden in der Kunst und im Leben. Der Eintritt in das Getümmel unserer Musikfeste hat immer etwas Berauschendes, vollends wenn man vom Waggon aus gerades Wegs in den Concertsaal rennt. Mich empfing dort ein furchtbar energisches: „Nein, nein!“ — aber es wurde mir schnell klar, daß es nicht meiner Wenigkeit, sondern dem schönen Orpheus galt, und ich nahm es auch für kein böses Omen. Denn nachdem Fräulein Bettelheim die Furien und die Zuhörer gerührt hatte, sah ich mich bald von lieben

Freunden und Bekannten umgeben. Ah, Reinthaler! Sieh' da, Capellmeister Schelz! Und Büllner? Er muß noch heute eintreffen! Tiens, voilà ce cher Gouvy! Sie haben Paris und die Exercitien verlassen können? „Man findet dort Alles, nur keine Musik, wie man sie hier macht.“ — Jetzt kommt eine Schaar begeisterter Belgier herangestürmt. Nous sommes à notre poste, Monsieur, comme tous les ans — l'année prochaine ce sera à Cologne, n'est-ce pas? Hoffentlich; aber ein Jahr ist jetzt ein Jahrhundert — wer weiß es? — Ich stelle mich auf die Fußspitzen, um Hermann dem Ehrenfest, der unter dem Namen Niemann in Deutschland Gastrollen giebt, die Hand reichen zu können. Jetzt verläßt auch Rietz — Jupiter tonans — seinen Wolkensitz und begiebt sich zu sterblichen Menschen, und mit leichten Schritten windet sich Brennung durch einen Olymp voller Grazien, um das Scepter zu ergreifen. Die freundlichen Mitglieder des Comités begrüßen uns auf das cordialste; sie scheinen sehr vergnügt und haben wohl alle Ursache dazu. Auch die Kritiker stellen sich ein, aus Deutschland und England und Frankreich und Belgien und Leipzig — aber Einen vermissen wir unter ihnen, der fast seit vierzig Jahren die schönen Feste besuchte und gleichsam der Geschichtschreiber derselben wurde —

Professor Ludwig Bischoff. Ich vertrat ihn einmal in diesen Blättern (man erinnert sich dessen), als er auf einer Reise in England begriffen. Von der Reise, die er nun angetreten, wird er nicht zurückkehren.

Viel angefeindet ist der ausgezeichnete Mann worden; jetzt, da er dahin, erkennt man die ganze Größe des Verlustes. Welch ein Schatz von Bildung und von Talent ist mit ihm zu Grabe getragen! Wo ist hier die Feder, die zwischen den höchsten Interessen unserer Kunst und dem Publikum in ähnlicher Weise vermittelnd wirken könnte? Denn jene hat er nie aus den Augen verloren, und sein fortwährendes Streben war es, seine Leser zur Erkenntniß zu bringen des Schönen und Erhabenen in den Werken unserer großen Meister. Stets wußte er dies in neuer, eindringlicher, geistreicher, allgemein verständlicher Weise zu thun und so Theilnahme für die Musik selbst bei solchen zu erregen, die ihr von Hause aus ganz fern standen. Nie saß er im Concertsaale, um zu kritisiren; er ließ die Sachen auf sich wirken, und bis in sein höchstes Alter bewahrte er sich eine Frische der Eindrucksfähigkeit, die vielen der Jüngsten zu wünschen wäre. Mag er sich zuweilen geirrt haben! Wer sich bewußt, daß ihm dies nie begegnet, werfe den Stein auf ihn! Man wirft ihm vor, hier und da überschwänglich im Lobe

gewesen zu sein, ein Fehler, der in Deutschland besonders tief empfunden wird, wo man das Heruntermachen, je gröber, desto besser, für die eigentliche Aufgabe der Kritik hält. Aber was er für schlecht hielt, hat er nie gelobt, was er für gut hielt, nie getadelt. Gern ergreife ich die Gelegenheit, dem Manne, der mir durch eine lange Zeit in meinen künstlerischen Bemühungen und Unternehmungen auf die uneigennützigste Weise fördernd zur Seite gestanden, hier einen kleinen Tribut des Dankes zu bringen, und wer da, mit einem kleinen oder großen Zusatze von Ironie, meinen sollte, daß ich auch ganz besonders dazu verpflichtet, dem gestehe ich ja das aus ganzem und vollem Herzen zu. Aber ich habe die Ueberzeugung, daß gar Manche sich mir in diesen allzu geringen Votivzeilen anschließen müßten — und es auch thun werden. Denn wenn es uns Menschen überhaupt je gegeben ist, einigermaßen gerecht zu werden, so ist es gegenüber dem Tode.

Aber kehren wir zum Leben zurück, zum Vollen, Frischen, Erstärkenden, wie es sich nur allzu selten bietet — aber nirgends ungetrübter, als im wahren Cultus des wahrhaft Schönen. Und das macht unsere niederrheinischen Musikfeste, wenn sie sind, wie sie sein sollen und wie sie es glücklicher Weise auch meistentheils waren, zu so bedeutungsvollen Momenten unseres

Culturlebens, daß sie ohne kleine Absichten und Rücksichten es sich zur Aufgabe machen, Werke der erhabensten Kunstgattungen zur höchsten Geltung und Wirkung zu bringen. Und die Betheiligung daran geschieht von so vielen Seiten mit solch aufopfernder Hingabe, mit solch anspruchsloser Einsetzung der besten Kraft; mit solch naivem Enthusiasmus, daß man allen Respect davor haben muß. Es ist oft ausgesprochen worden, kann aber nicht oft genug ausgesprochen werden, wie verdient sich die Mitglieder unserer Musikfest-Comités machen um die gute Sache; von den enormen Bemühungen derselben, von der lang andauernden, oft recht mühseligen Thätigkeit, welche nothwendig ist, um Alles vorzubereiten, um alle Materialien zusammen zu bringen zum Aufbaue der ätherischen Monumente unserer Kunst, davon hat der Uneingeweihte eigentlich gar kein Vorstellung. Und ferner wüßte ich nicht, wo die echte, warme Kunstliebe, die im Herzen des deutschen Volkes lebt, besser in die Erscheinung träte, als bei den Dilettanten und Tonkünstlern, die den Chor und das Orchester bilden. Diese tagelangen Anstrengungen, die von einer Art von fortdauerndem stillem oder lautem Jubel begleitet werden, sie sind nur da möglich, wo wahre Begeisterung herrscht. Die geringe Entschädigung, die den Orchester-Mitgliedern nur geboten

werden kann, iſt gar nicht in Anſchlag zu bringen gegenüber den Leiſtungen, die von ihnen verlangt werden, und ich ſpreche es ohne alle Scheu aus, nur mit deutſchen Muſikanten iſt ſo etwas möglich.

Die officielle Zuſammenſtellung giebt für den Chor die Zahl von vierhundert und ſieben, für das Orcheſter die Zahl von hundert und dreiundzwanzig Mitwirkenden an. Da der Saal nicht übermäßig groß und ganz außerordentlich ſonor iſt, war die Kraftentwicklung eine ſehr mächtige. Die Chöre waren vom ſtädtiſchen Muſik-Director Breunung vortrefflich einſtudirt worden — man ſang mit eben ſo viel Feuer als Genauigkeit. Unſere ſchönen, klangvollen, rheiniſchen Stimmen kamen wieder zur vollſten Geltung — der Sopran namentlich übte ſeinen ganzen Zauber aus. Die rheiniſchen Sänger überſchreiten, wenn ſie in den Zug kommen, zuweilen ein klein wenig die zarte Schönheitslinie, und ihre Energie bekommt dann etwas Ungeſtümes — eine Schwäche, wenn man das Uebermaß der Kraft ſo nennen darf, welche hundertfach aufgehoben wird durch die Fülle ſprudelnden Lebens, die ſich kund giebt — aber doch eine, wie man meinen ſollte, leicht zu überwindende Schwäche. Die Herrlichkeit des Streichquartetts bei unſeren Muſikfeſten iſt allgemein anerkannt — gleiche Schaaren ſolch auser-

leiſener Zündnadelbogen findet man nirgends vereinigt. Es iſt Alles mit ihnen zu unternehmen — die leiſeſten Bewegungen, die ſtürmiſchſten Angriffe — je ſchwerer, um ſo beſſer! Ein Geſammuten wie Stahl, glänzend, feſt, rein, gediegen — und dann wieder zart und ätheriſch wie Harmonicaglocken. Vor Allen ſind es die erſten Geiger, die würdigen Gefährten der kryſtallhellen Soprane. Den Concertmeiſtern Wenigmann und von Königslöw aus Aachen und Köln als Anführer ſchleß ſich eine ganze Schaar höherer Officiere an, in den Reihen mitkämpfend. Aber auch die Bläſer waren vortrefflich — rein, geſchmackvoll und präcis, und es iſt eine bemerkenswerthe Thatſache, daß in dem ſo vielfach in Anſpruch genommenen Blech faſt nicht der kleinſte Unfall verkam. Aber der Uebelſtand, der ſich freilich bei vielen der berühmteſten Orcheſter findet, daß Trompeten und Poſaunen von ihrer Höhe herab zuweilen allzu niederſchmetternd wirken, war auch hier nicht immer vermieden.

Es war dem Comité gelungen, ein Vocalquartett von Soliſten zuſammenzuſtellen, wie es ſelten beiſammen geweſen: Frau Harriers-Wippern, die ſüße Sopraniſtin, die den mildeſten Wohllaut mit der trefflichſten Schule vereinigt, Fräulein Caroline Bettelheim, deren ſchöne, volle Altſtimme einer durch und durch muſikaliſchen

Seele geraden Wegs zu entſtrömen ſcheint, Niemann, der Held der Heldentenöre, und Hill mit ſeinem weichen und doch ſo kräftigen Bariton. Der neidiſche Dämon, der ſeine Freude daran hat, in die beſten Unternehmungen der Menſchenkinder ſtörend einzugreifen, verſuchte auch diesmal ſein tückiſches Spiel zu treiben und der liebenswürdigen Altiſtin in Geſtalt eines ſchmeichleriſchen Zugwindes die Stimme zu entziehen — aber es gelang ihm nicht, und er mußte ſchließlich vor der Willenskraft und der gewiſſenhaften Sorge der jungen Sängerin entfliehen.

Und Julius Rietz war Feſt-Dirigent. Ich muß fürchten, von dem langjährigen, ein wenig ſarkaſtiſchen Freunde ausgelacht zu werden, wenn ich ihn lobe — aber ich will es dennoch thun. Oder ich will wenigſtens die Freude ausſprechen, die es Einem macht, wenn man am Dirigirpulte einen Mann ſtehen ſieht, der weiß und der will, und der weiß, was er will, und der ſeinen Willen zur Geltung zu bringen weiß. Da iſt von keinem ängſtlichen Verſuchen die Rede, oder von einem Sich-in-die-Bruſt-Werfen, um zu imponiren, oder von geiſtreichen Phraſen, die nichts fördern. — Auf der einen Seite das ſichere und nothwendige Bewußtſein: ich verſtehe es — auf der anderen die nicht minder nothwendige Ueberzeugung: er verſteht

es — und da geht es leicht, spielend, wie von selbst, weil die organische Nothwendigkeit da ist, daß es gehen muß.

Dem zweiten Fest-Dirigenten, dem jüngeren Freunde Ferdinand Breunung, darf ich aber Glück wünschen zu dem schönen Erfolge, den er errungen, und darf die gediegene Vielseitigkeit seines Talentes preisen, durch welche er sich dem Feste so fördernd erwiesen. Wie meisterhaft er die Vorproben gehalten, zeigten die Hauptproben — ohne jene gründlichen und gewissenhaften Vorstudien mit dem Chore würde es der heiligen Cäcilia selbst unmöglich sein, etwas zu Stande zu bringen. Daß Breunung einer der ersten Organisten Deutschlands ist, gehört zu den vielen wahren Dingen, die nur von Wenigen gewußt sind. Auf die Ausführung der von ihm selbst trefflich verfaßten Orgelstimme zum Judas Makkabäus werde ich später zurückkommen. Die Stücke, die ihm zu dirigiren zugefallen, waren theilweise von ganz besonderer Schwierigkeit — er beherrschte aber die Massen mit vollkommener Sicherheit und Umsicht. Und bei den zahlreichen Liedervorträgen des dritten Tages saß er am Pianoforte als echter Maëstro al Cembalo, den verschiedenartigsten Anforderungen gerecht — echt und tüchtig.

Das Programm bildete eine Perlenschnur von

Meisterwerken. Fast in historischer Folge erschienen Bach und Händel und Gluck, Beethoven und Cherubini, Mendelssohn und Schumann. Da muß jede Kritik verstummen — ich schweige denn auch demuthsvoll. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein paar Zeilen abzuschreiben aus einem Briefe, den mir Felix Mendelssohn schrieb am 15. Juli 1838.

„Daß ich in Köln zum Musikfeste war, wirst Du gehört haben. Es ging Alles gut, die Orgel machte zum Händel und noch mehr zum Seb. Bach (es war eine neu aufgefundene Musik von ihm, die Du noch nicht kennst, mit einem pompösen Doppelchor) einen schönen Effect. Aber auch da fehlte, meinem Gefühle nach wenigstens, das Interesse an irgend etwas Neuem, Unversuchtem; ich mag so gern einiges Ungewisse, das mir selbst und dem Publikum Raum zu einer Meinung giebt — im Beethoven, Händel, Bach weiß man es schon vorher, was man daran hat; das muß dabei bleiben, aber es muß noch anderes dazu kommen." Auch von Mendelssohn weiß man jetzt schon vorher, was man hat — um so interessanter und bedeutender sind uns auch seine Worte geworden.

Der erste Tag brachte eine herrliche Aufführung von Händel's Judas Makkabäus und als eine Art von Vorspiel dazu die Orchester-Suite in D dur von

J. S. Bach. Von den fünf Sätzen, aus welchen die letztere zusammengesetzt, machte wohl der zweite, Air genannt, die schönste Wirkung. Er besteht aus einem breiten, milden Gesange, der vom Componisten einer Sologeige zugetheilt war. Der große Bach, welcher, wenn er sich seine Musik nicht selbst vorspielte, wohl selten von deren Ausführung sehr erfreuliche Eindrücke gehabt haben mag, würde nicht wenig erstaunt gewesen sein, wenn ihm eine ganze Schaar von Geigern vereinigt jenes Solo so vorgespielt hätte, wie es hier der Fall gewesen. Auch in den anderen Sätzen zeigte sich das Streichquartett in seiner ganzen Fülle und Macht, und die Trompeten, die eine große Rolle haben, führten dieselbe eben so glänzend wie zierlich durch. Doch ist nicht zu läugnen, daß das Publikum von dem Werke nicht sonderlich ergriffen wurde, und man konnte ihm deßhalb nicht grollen. Wenn heutigen Tages ein Orchester, vollends ein Musikfest-Orchester, sich in Bewegung setzt, ist man anderer Dinge gewärtig, als derer, welche eine Gavotte, Bourrée, Gigue in ihrer höchsten Vortrefflichkeit enthalten können, enthalten sollen — und das Verständniß der bewunderungswürdigen Polyphonie, wie sie fast das kleinste Sätzchen Bach's aufweist, ist natürlich nicht Jedermanns Sache. Wir Musiker hatten unsere große Freude, bildeten aber

doch nur eine verschwindende Minderzahl. Anders war es mit dem Judas Makkabäus, einem der frischesten, populärsten Werke Händel's. Entstanden ist er während einiger Wochen des Sommers 1746, wie denn Händel seine größten Oratorien alle in einer wahrhaft erschreckend kurzen Zeit aufs Papier warf. Aufgeführt wurde es zum ersten Male am 1. April 1747 im Coventgarden-Theater in London. Dr. Thomas Morell, ein Geistlicher, war der Verfasser des Textes. Es heißt, Friedrich, Prinz von Wales, der Vater Georg's III., habe die Anregung dazu gegeben, um den Sieg seines Bruders, des Herzogs von Cumberland, über den unglücklichen Karl Eduard, der in der Schlacht bei Culloden (2. April 1746) vernichtet wurde, zu feiern. Doch sind Beziehungen kaum denkbar, wenn es sich hier um ein letztes Aufraffen des armen, kleinen jüdischen Volkes, dort um ein letztes Niederwerfen des Feindes von Seiten des stolzen Englands handelt. Wie dem nun sei — Judas Makkabäus ist unter allen Oratorien Händel's dasjenige, welches bei Lebzeiten des Componisten den größten Erfolg hatte und am öftersten aufgeführt wurde. Die englischen Berichterstatter schreiben einen Theil dieses Erfolges der großen Theilnahme der Israeliten zu, welche, „eifrige Liebhaber der Musik im Allgemeinen, ein ganz besonderes Interesse dem

Werke zuwendeten, welches den Heldenmuth ihrer Vorväter in solcher Weise besang." Das Textbuch des Makkabäus ist nichts weiter als ein — Textbuch. Von einem auch nur äußerlichen Erfassen des großartigen Aufschwunges, zu welchem gerade die Makkabäer ihr Volk zu begeistern gewußt, ist gar nicht die Rede. Lieder, welche abwechselnd der Klage, der Hoffnung, dem Kriegsmuthe, der Freiheit, dem Siegesrausche mit steter Hinweisung auf die Macht Jehovah's geweiht sind, reihen sich aneinander an, und die ganze Folge der Empfindungen von der Verzagtheit bis zum Jubel wird uns zwei Mal hinter einander vorgeführt. Fänden sich in den Recitativen nicht einige Namen wie Antiochus, Gorgias, Lysias, Nikanor und die historisch-charakteristische Erwähnung eines hervorragenden Elephanten, so könnte das Oratorium sich auf jede kriegerische Unternehmung der Juden eben so gut beziehen, wie auf die durch die Makkabäer veranlaßten. Doch nein, am Ende kommt Eupolemus, der jüdische Gesandte in Rom, und bietet von Seiten des Senates Schutz und Freundschaft an (was man später einen Rheinbund nannte), und diese bedenklichen Zusicherungen würden einen Schatten auf den ganzen Siegesjubel werfen, wenn man überhaupt an etwas Anderes denken könnte, als an die prachtvolle Musik Händels. Mehr noch

als in dessen anderen Oratorien überstrahlen jedoch die Chöre im Judas die in demselben enthaltenen Sologesänge. Der tiefe Ernst der Klage, die heroische Energie der Kampfeslust, das erhebende Gefühl des Triumphes hat Händel in ewigen Melodien verklärt, und es bedarf durchaus keiner sogenannten musikalischen Bildung, sondern nur eines offenen Ohres und Herzens, um von der Pracht derselben hingerissen zu werden. Unter den Sologesängen treten die Duette hervor, welche mehrere der schönsten Chöre einleiten. Von den Arien steht keine mit diesen letzteren auf gleicher Höhe. Doch errangen die Damen Harriers-Wippern und Bettelheim durch den meisterhaften Vortrag mehrerer derselben, sowie jener Zwiegesänge den rauschendsten Beifall. Hill bewährte sich in bekannter Weise, und als Niemann in die Worte ausbrach: „Blast die Trompete, erhebt das Feldgeschrei", konnte man glauben, daß die Notenrolle in seiner Hand sich in ein Schwert verwandelt hätte. Der Chor, von dem „schrecklich süßen Schalle geweckt", sang kriegsmuthig: „Wir folgen dir zum Siege", und die Trompeten schmetterten drein, als gälte es, die Mauern Jericho's einzublasen. Die höchste Begeisterung jedoch erweckte das berühmte Chorlied: „Seht, er kommt, mit Preis gekrönt" (welches sich schon im Josua findet) — es mußte wiederholt werden.

Es ist bekannt, daß man kein Händel'sches Oratorium aufführen kann, ohne Auslassungen und Aenderungen vorzunehmen, selbst wenn man sich auf den allerhistorischsten Standpunkt stellt. Denn der große Componist selbst richtete seine Werke zu den verschiedenen Aufführungen verschiedenartig ein, je nach der Art und Anzahl der Gesangskünstler, die ihm zur Verfügung standen, und bediente sich der Orgel und der Cimbales, deren Stimmen sich theils gar nicht, theils nur andeutungsweise in den Partituren finden. Wie nun heutigen Tages die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums einzurichten sei, darüber gehen die Ansichten sehr aus einander. Daß unter den Tonstücken eine Auswahl getroffen werden müsse, darüber werden alle unbefangenen Sachverständigen einig sein, und die blinden Verehrer Händel's werden ihrem Abgotte und seinen Werken nur schaden, wo sie es durchsetzen, eines derselben ohne irgend eine Kürzung aufzuführen. Abgesehen davon, daß gar manche Arien wirklich unbedeutend sind, stehen unsere heutigen Sänger zu denselben in einem wunderlichen Verhältnisse, welches durchaus nicht damit erklärt werden will, wenn man es als das des theatralischen Gesanges gegenüber dem Oratoriumvortrage hinstellt. Dieses Verhältniß ist nicht das ursprüngliche — denn Händel's Opern-Arien und

Oratorien-Arien sind durchaus in demselben Style geschrieben. Aber eine sehr große Anzahl der Händel'schen Siegesgesänge und Bravourstücke, und die Virtuosität und alles, was damit zusammenhängt, bilden recht eigentlich das Element der Mode in der Musik. Wenn nun heutigen Tages (man mag es beklagen, aber es ist nun einmal so) meistentheils Sänger dastehen, welche jene langathmigen Passagen nicht zu beherrschen, viel weniger ihnen lebendigen Ausdruck abzugewinnen wissen, so compromittirt man sie und die Aufführung im Allgemeinen, wenn man sie zum Vortrage derselben zwingt, es müßten denn die Arien, was selten vorkommt, gerade im engsten Zusammenhange mit den sie umgebenden Musikstücken oder mit der ganzen Handlung stehen. Und im letzteren Falle wird, wo es noth thut, eine Vereinfachung oder Kürzung immer noch vorzuziehen sein einem mühevollen Herausbringen dessen, was, um zu wirken, den Eindruck spontaner Production machen sollte. Ist man doch genöthigt, in den Tragödien Shakespeare's und Schiller's, zum Behufe der theatralischen Aufführung, Manches zu streichen, und der innere geistige Zusammenhang in einem Händel'schen Oratorium ist doch sehr weit entfernt von dem, der in jenen Werken waltet.

Bei der diesjährigen Aufführung in Aachen ist man

sehr beliebten gewesen, sowohl in Beziehung auf das Auslassen der Arien, als der Hinzufügung einiger Blasinstrumente bei den Chören. Die Recitative wurden insgesammt auf dem Claviere einem Pianino begleitet, welchem sich eigentlich, dem hiesigen Herkommen gemäß, Violoncell und Contrabaß gesellen müßten. Diese legteren erschwerten jedoch die Ausführung, behalten immer etwas Widerhaarriges mit dem Clavier in dieser Weise verbunden, und man hat wohl gethan, weniger hiesiges zu Werke zu geben. Zu den meisten Chören und Zeilsätzen, wo nicht zu allen, trat die Orgel hinzu — in dem Tonmeere, welches durch die starke Besetzung des Chores und des Orchesters geschaffen war, machte sie sich in den Chören nicht besonders geltend, aber vielmehr sie trug oft unerkannt zur schönen Gesammtwirkung bei. Ueber ihre Anwendung bei den Arien und Duetten ist jedoch Einiges zu bemerken, und zwar im expressivsten Sinne. Es spricht da Vieles gegen ihren allzu häufigen Gebrauch. Vor Allem die Eintönigkeit ihrer Klänge, die, gegenüber der feinsten Nuancirung, wie der Seelengesang sie erheischt, beyweit stärker hervortritt. Dann in dem gegenwärtigen Falle die große Entfernung des Organisten von dem Solisten, welche ein ganz genaues Begleiten so sehr erschwert — ich würde sagen: un-

möglich macht, wenn Brennung es nicht doch möglich gemacht hätte. Aber man darf die Schwierigkeit einer Sache nicht fühlen, die gerade in der gefügigsten Hingabe ihre Vollendung zu suchen hat. Die zarten Register, deren sich Brennung bediente, klangen wie aus höheren Regionen, was ja auch eigentlich der Fall — aber sie behielten etwas Unvermitteltes. Am wenigsten wollte die Orgelbegleitung sich in schnellere Tempi schicken — während sie, der Natur der Sache nach, in ruhig-frommen Stücken angemessen und charakteristisch wirkt. Alles in Allem war, nach unser Aller Meinung, in dieser Beziehung des Guten zu viel gethan.

Aber wie soll man es nun halten der oft so dürftigen, auf Ergänzung berechneten Instrumentation Händel's gegenüber? Soll man den Arien nur das Clavier und die Orgel nur den Chören hinzufügen, wie die Historiker meinen? Oder soll man letztere, wenn auch nur sparsam, auch bei Sologesängen anwenden? Oder darf man sich erlauben, Füllstimmen von Blasinstrumenten zu schreiben und auch hier und da einigen Blechklang ins Orchester zu bringen, wo Alles in der Originalpartitur auf Macht und Kraft hinweist? Ich denke, man muß von alle dem wählen, was dem Werke, dem einzelnen Stücke, den besonderen

Verhältnissen der Aufführung gemäß ist, und dabei sich eben so fern zu halten suchen von Hinzufügungen frevelnder Anmaßung, als von der pedantischen Demuth ärmlichen Unterlassens. Der übermüthige Leichtsinn, mit welchem man in einer noch nicht weit hinter uns liegenden Epoche oft an die Aufführung musikalischer Meisterwerke aber nicht allein der Händel'schen ging, darf wohl als besiegt betrachtet werden — fallen wir aber nicht in ein anderes Extrem, in welchem der Geist dem Buchstaben zu weichen hat. Händel steht übrigens glücklicherweise den verschiedenartigsten Experimenten, die von Sydenham Palace bis zu den kleinsten deutschen Städten mit ihm versucht worden, in unerschütterlicher Kraft gegenüber — er ist eben gar nicht todt zu machen.

Bei einem Werke, wie Beethoven's Cmoll-Sinfonie, müßte es doch Jedem klar werden, daß der höchsten Instrumentalmusik durch Erklärungen, seien sie auch noch so poetisch, nicht beizukommen ist. Wie viele Programme hat man diesem thauenhaften Werke schon unterzulegen versucht! Man mag aus dem Menschenleben, aus der Geschichte die bedeutendsten Momente herbeiholen, es erscheint Alles kleinlich dagegen; und wendet man sich an die Reflexion, an den reinen Gedanken, um aus jenen erhabenen Melodien eine logische

Noten bekannt zu transcribiren, so ist es, wie wenn man Blätter auf Bäume leimte. Die Befreiung der Seele vom Gemeinen, das ist das einzige Programm für alle echte Instrumentalmusik; es ist eben so edel als unendlich.

Die schwungvolle Aufführung der C-moll-Sinfonie, welche den zweiten Abend des Musikfestes eröffnete, war einer der leuchtendsten Glanzpunkte desselben. Das Publikum war aufs mächtigste ergriffen, und es dauerte lange, bis die Wogen des Beifallssturmes sich wieder beruhigten. Ueber dem Dirigenten und dem Orchester leuchtete der Geist Beethoven's.

Das Kyrie und Gloria aus der D-moll-Messe von Cherubini hatten nach jener gewaltigen Aufregung einen schweren Stand, und die Wahl dieser Stücke war keine ganz glückliche zu nennen. Der Componist der Medea, des Wasserträgers, des Requiems ist uns deutschen Musikern ja ein leuchtender Stern — aber er glänzt nicht überall mit derselben Helle. Die D-moll-Messe ermangelt einiger jener Eigenschaften, die Cherubini erst so hoch emporheben. Sie ist nichts weniger als concis und ihre Breite ist nicht sowohl das Resultat einer mächtigen Gedankenentwickelung, als eines reflectirten kunstreichen Aufbaues. Berechnet für eine kleine, aber vortreffliche Capelle, sträubt sie sich, wenigstens an vielen Stellen, gegen eine Aufführung

durch massenhafte Kräfte welche ihre Individualität mehr erdrücken als zu erhöhter Geltung bringen. Es war schade, denn keines der Werke, welche zur Aufführung gekommen, hatte so große Ansprüche an den gewissenhaften Fleiß des Chores gestellt. Auch gingen die Sätze (unter Brenning's Leitung) vortrefflich, und die Solisten, unter welchen sich auch der Tenorist Herr Göbbels aus Aachen befand, thaten in den schwierigen Ensemblesätzen ihr Bestes. Aber der Total-Eindruck war kein erwärmender, wenn man auch von manchen gebildeten Dilettanten Worte der höchsten Anerkennung aussprechen hörte.

Außerordentlicher Beifall wurde hingegen wieder Schumann's leidenschaftsvoller Genofeva-Ouverture zu Theil. Brenning dirigirte, das Orchester spielte sie mit einer ganz besonderen, ich möchte sagen, persönlichen Hingebung, und die Aufführung derselben war nicht allein feurig und ausdrucksvoll, sondern auch, trotz sie vieler verhängnißvoller Einzelheiten, die sie enthält, durchaus makellos.

Die Scenen aus dem Orpheus von Gluck gehören zu den Bedeutendsten, was im Bereiche dramatisch-declamatorischer Musik geschaffen worden. Sie gaben Fräulein Bettelheim Gelegenheit zur reichsten Entfaltung ihres schönen Talentes.

Die junge, schon so berühmte Sängerin begann ihre künstlerische Laufbahn als Clavierspielerin. Es schadet einer künftigen Prima Donna nicht, wenn sie mit Bach und Beethoven vertraut werden, und man darf wohl wünschen, recht viele möchten einen solchen Cursus durchgemacht haben. Ein inniges musikalisches Verständniß zeigt sich denn auch in jedem Tacte, den Fräulein Bettelheim vorträgt. Ihre Stimme, deren Umfang zwei Octaven überschreitet, ist von seltener Fülle und noch seltenerer Gleichheit des Wohlklanges. Schon im Judas Makkabäus hatte sie bekundet, wie vielseitig ihre Auffassung und ihre Gesangskunst ist. Mit anmuthsvoller Leichtigkeit hatte sie die Arie vorgetragen: „Die Freiheit nur allein giebt neue Pracht dem Sonnenschein." Und in dem Gebete zu Anfang des dritten Theiles sprach sich die hehre Reinheit einer frommen Seele aus. Mit einer unbezähmbaren freudigen Hingabe hatte sie in allen Proben gesungen und fast des Guten zu viel gethan. Ihre Leistungen im Orpheus zeigten, daß sie dem leidenschaftlichsten Ausdrucke nicht minder gewachsen und die feinsten Nuancirungen Gluck'scher Recitative aufzufassen und wiederzugeben befähigt sei. Und sie hatte in Folge einer Erkältung ihre Stimme nicht einmal ganz in ihrer Gewalt, — aber sie nöthigte dem Eingeweihteren

doppelte Bewunderung ab durch die große Kunst, mit welcher sie dem nicht ganz willfährigen Organ Alles abzugewinnen wußte. Leider giebt es noch kein Mittel, eine Stimme zu photographiren, und man muß, man mag wollen oder nicht, zu mehr oder weniger nichtssagenden Phrasen seine Zuflucht nehmen, um — keine Idee davon zu geben. Daß die Photographie aber manches Schöne anderer Art aufzufassen und unserer Erinnerung daran nachzuhelfen im Stande ist, das haben gewiß viele Zuhörer aus dem Aachener Concert-Saale bedacht und benutzt.

Den Schluß des zweiten Abends bildete Mendelssohn's Walpurgis-Nacht, einer der genialsten, eigenthümlichsten Schöpfungen, überhaupt ein in seiner Art ganz einzig dastehendes Werk. Es ist ein wahrer Glücksfall, daß das lebensprühende, musikalisch und dramatisch so prächtig aufgebaute Goethe'sche Gedicht Mendelssohn zur Bearbeitung geblieben war, nachdem es noch während eines halben Jahrhunderts mindestens der Oeffentlichkeit angehört. Denn unter die, schwer zu erlangenden Dinge auf dieser Welt gehören die rechte Geige für den Violinspieler, der rechte Mann für das Mädchen, das rechte Gedicht für den Componisten. Und obgleich es bisher doch immer noch mehr Violinspieler und Jungfrauen als Componisten giebt, ist

der letztere Fall doch bei Weitem der schwierigste. In der Oper ist es Mendelssohn nicht gelungen, ein Buch zu finden, wie er es verlangte, und wir sind sicherlich dadurch um ein Werk ärmer geblieben, welches sich der Zauberflöte, dem Fidelio, dem Freischütz würdig angereiht hätte. In der Walpurgis-Nacht fand er aber Stoff für seine besten Neigungen, die Freude am Frühling und am Freien, und das phantastische Element und das Licht des Herzens, das jeden Glauben zu erhellen vermag. „Die hochsymbolische Intention", welche Goethe seinem Gedichte zuspricht, ist es freilich nicht, die uns beim Anhören dieses ewig jugendlichen Werkes stets aufs Neue entzückt, wohl aber „der freudige, unzerstörbare Enthusiasmus, der darin in Glanz und Klarheit lodert." Dieser freudige Enthusiasmus durchdrang auch den Dirigenten und die Mitwirkenden und schenkte uns eine lebensprühende Ausführung. Fräulein Bettelheim hatte die kleine Partie „einer alten Frau aus dem Volke" übernommen — daß sie sie nur in musikalischer Weise uns verführte, darüber war Niemand ungehalten. Niemann sang die Arie des Jünglings ohne irgend ein Tempo rubato, eben so gewissenhaft wie feurig, und sogar den ängstlichen „christlichen Wächter" ohne alles Zagen, so sonderbar er sich in der Situation vorkommen mußte. Die

Partie des Truiden gehört zu Hill's besten Leistungen, er beherrscht sie vollkommen, sowohl in vocaler wie in geistiger Beziehung. — In wahrhaft erhöhter Stimmung verließen wir das Fest-Local. Schöne, hehre, deutsche Kunst! „Dein Licht, wer kann es trauben?“

Dem allbeliebten Künstler-Concert des dritten Tages mit seinem etwas britischen Anstrich könnte als Motto aufs Programm gesetzt werden: „Wer Vieles bringt, wird manchem Etwas bringen; und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.“ Vieles Mal brachte es zwei Ouverturen, drei Chöre, zwei Violinstücke, drei Arien und die Wiederholungen und Zugaben mitgerechnet 14 Lieder am Clavier. Aber so hoch der Thermometerstand im Saale gewesen sein mag, er wurde überboten durch die Höhe, auf welche die Temperatur des Publikums in seinem Enthusiasmus gelangte. Wahre Beifallsstürme waren die natürliche Folge.

Eröffnet wurde der Festabend durch eine Ouverture von Fétis, dem berühmten Greise, der an der Spitze des Brüsseler Conservatoriums steht. Man hatte den ausgezeichneten Mann eingeladen, seine Compositionen selbst zu dirigiren, und es ist sehr schade, daß ein Unfall ihn zu kommen verhinderte. Denn es hätte gewiß vielen zur Freude gereicht, dem Meister, der seit so langen Jahren so viel für unsere Kunst

gethan, die dankbare Hochachtung zu beweisen, die man ihm schuldet. Zu würdigen, was Fétis für die Geschichte und Wissenschaft der Musik geleistet, muß ich Gelehrteren überlassen — aber seine Verdienste um die Verbreitung und das Verständniß unserer deutschen Kunst sowohl in Frankreich wie in Belgien muß der Widerstrebendste anerkennen. Die von ihm vor etwa vierzig Jahren gegründete Revue Musicale gab zuerst in Paris den Anstoß zu einer tieferen Auffassung der Instrumentalmusik in Frankreich, und in den von ihm geschaffenen und geleiteten Concerten des Conservatoriums in Brüssel wurde unseren Nachbarn zum ersten Male der Blick geöffnet für die Wunderwerke des Beethoven'schen Genius. Durch die concerts historiques, welche Fétis in den Hauptstädten Frankreichs und Belgiens gaben, hat sich überhaupt der Sinn für eine vorurtheilslose Anschauung der verschiedenen Kunstepochen geschärft, und was seitdem in dieser Art hier und da in Deutschland geschehen und jetzt als Musikbeigabe zur Exposition in Paris ins Werk gesetzt wird, verdankt jenen Unternehmungen seinen Ursprung. Die im Festlocale zahlreich versammelten Landsleute Fétis' schienen sich übrigens sehr zu Hause zu fühlen, denn sie schenkten dem Werke ihres Propheten nur geringe Theilnahme.

Frau Harriers-Wippern ſang die ſogenannte Brief-Arie aus Don Juan, die große Scene aus dem Freiſchütz und zwei Lieder: „In der Fremde“ und „Der Vogel im Walde“ von Taubert. Frau Harriers iſt eine der erſten Sängerinnen Deutſchlands. Ihre Stimme hat einen wahrhaft bezaubernden Liebreiz; ihr Vortrag iſt warm ohne Uebertreibung, anmuthig ohne Coquetterie und brillant ohne herausfordernde Keckheit. Eine wohlthuende edle Weiblichkeit breitet ſich über alle ihre Leiſtungen aus. Ihre Wiedergabe der Arie der Agathe war hinreißend — eben ſo zart im Gebete wie feurig im Jubel der Liebe. Und als ſie den „Vogel im Walde“ ſang, waren die Einen der Meinung Romeo's: „es iſt die Lerche“ —, die Anderen behaupten mit Julie: „es iſt die Nachtigall“ —, es war aber die Vereinigung beider, Frau Harriers-Wippern, königl. Kammerſängerin aus Berlin.

In drei Liedern von Schumann: „Waldesnacht“, „Ich grolle nicht“ und „Frühlingsnacht“, offenbarte Niemann die ganze Kraft ſeiner übermächtigen Natur. Namentlich bei dem Vortrage des „Ich grolle nicht“ überrieſelte es Einen. Wie er ſo da ſtand und dieſe tiefen vollen Töne ſich ſeiner Bruſt entwanden und der ganze Schmerz eines gebrochenen Herzens aus jedem Worte hervorbrach und der verhaltene Vorwurf

und die Klage über das zwiefache Elend des Verrathes an der Liebe immer stärker, immer einschneidender in alle die lautlos berchenden Seelen einschnitten — da konnte man sich freilich dem Concertsaale entrückt und sich inmitten einer gewaltigen Tragödie versetzt glauben, wo es keine andere Lösung mehr giebt, als den Untergang. „Das ist kein Liedervortrag mehr", hörte ich sagen. Freilich ist unseren jungen Mädchen und unsern süßen Dilettanten jede Nachahmung dieser Weise höchlichst abzurathen. Aber man lege auch nicht den Maßstab herkömmlicher lobenswerther Bildung an eine so exceptionelle begabte Individualität. Die Vergewaltigung durch künstlerische Genialität ist die einzige, die man sich mit dankbarem Herzen gefallen lassen mag.

Nachdem Niemann so sein Publikum mit „wollustvollem Grausen" erfüllt hatte, konnte Hill, der ihm unmittelbar mit ein paar Liedern folgte, mit großer Genugthuung erproben, wie der sympathisch einfache Vortrag einer schönen Romanze auch nach den stärksten Aufregungen ein gefälliges Ohr findet. Niemann hatte seine beiden letzten Stücke wiederholen müssen — Hill gab den seinen eines zu von der Composition seines Neffen, Wilhelm Hill, welches durch sein hübsche melodische Führung allgemein ansprach.

Mit dem Worte „Parte" begann Fräulein Bettel-

heim ihre Arie — die mehr als bekannte Arie aus Mozart's Titus. Lag eine bewußte Anspielung hierin? Schwerlich. Aber es ist an dem — sie zieht dahin — Hymen entreißt sie Apollo und den Musen, oder, um mich in gemüthlichem Deutsch auszudrücken, sie heirathet und verläßt die Bühne, und zum letzten Male trat sie in Aachen unter dem Namen auf, unter welchem sie sich einen Namen gemacht hat. Indeß der Musik kann sie sich eben so wenig entreißen, wie ihrer eigenen Seele, und vielleicht ist es zum Besten ihres Talentes und unserer Kunst, wenn sie von nun an nur singen wird, wo sie mag und was sie mag. Möchte sie recht oft an den Rhein wiederkehren, wo sie eine wahre Razzia von Herzen gemacht. Musik, wie sie sie liebt, wird sie hier immer treu gepflegt finden.

Ein Schüler des trefflichen Ferdinand David in Leipzig, (dessen Violinclasse eine wahre Baumschule großer und kleiner Geiger geworden), Herr August Wilhelmy aus Wiesbaden, erregte, wie überall, so auch an diesem Abend das größte Erstaunen. Fast noch ein Jüngling (er ist aber verheirathet!), sind ihm alle Schwierigkeiten, welche das schwierigste aller Instrumente bietet, zum Spiel, ja kaum zu diesem geworden. Denn man könnte glauben, er höre Jemandem, der sich seiner Arme und Hände zum Geigen bedient, ruhig

und geduldig zu, vielleicht nicht ganz ohne einige Neugierde, wie die Sache ablaufen werde? Während die entferntesten Spieler im Orchester fast ungläubig den Kopf schütteln über diese Terzen-, Oktaven-, Decimengänge, über diese unfehlbaren Flageolettöne, in einem Wort: über die Kühnheit und Sicherheit einer Technik, die etwas Fabelhaftes hat, scheint der junge Künstler selbst eben so wenig Interesse an seinem Talente zu nehmen, als an dem Beifalle, mit dem man ihn überschüttet. Er hat aber sehr Unrecht, denn wenn er sich auch aus den Schwierigkeiten, die er überwindet, nichts macht, weil es vielleicht für ihn nie welche gewesen, so müßte doch der schöne Ton, den er seiner Geige entlockt, nicht minderen Reiz haben für ihn als für uns Alle. Oder waren ihm die Stücke nicht recht ein Concert von Paganini und ungarische Weisen von Ernst, die er vortrug? Oder gedachte er der Worte Goethe's: „Keinen Reimer wird man finden, der sich nicht den besten hielte, keinen Fiedler, der nicht lieber eigene Melodien spielte"? — ich weiß es nicht. Die eigenen Melodien werden ihm auch noch kommen — und es giebt deren so viele wunderschöne, die man so wunderschön spielen kann! Jedenfalls aber erlaube ich mir, bei Herrn Wilhelmy ein gutes Wort für sein Talent einzulegen. Es verdient nicht allein den Bei-

fall des Publikums, ſondern auch die eigene wärmſte Theilnahme deſſen, den ein gütiges Geſchick damit beſchenkt hat.

Wie meiſtens bei unſeren Muſikfeſten, ſo wurden auch dieſes Mal am dritten Tage einige der ſchönſten Chöre aus dem Oratorium des erſten Tages wiederholt. Man ſollte aber dieſen Gebrauch ein für alle Mal aufgeben; denn es hat etwas Wehmüthiges, zu beobachten, wie dieſe Stücke aus dem Zuſammenhang herausgeriſſen, in eine ihnen fremde Umgebung verſetzt, von einem ermüdeten und zerſtreuten Chore geſungen, ihre Wirkung verlieren. Nach dem „Vogel im Walde“ hat ein Händel'ſcher Chor einen ſchlimmen Platz. Man könnte aber den Engländern, nachdem man ihnen ihr Volkslied entlehnt, auch den Gebrauch entlehnen, ſolche Feſte damit zu beenden — in den prächtigen Klängen des „Heil Dir im Siegerkranz“ würde alle Aufregung einen befriedigenden, ja, erhebenden Abſchluß finden.

Das Blumenwerfen, welches bei früheren Künſtler-Concerten zuweilen ſo ſtark betrieben wurde, daß man ſich inmitten des römiſchen Carnevals verſetzt glauben konnte, fiel dieſes Mal aus. Ein poſitiver Fortſchritt! Aber der hergebrachte und hinterliſtig beigebrachte Lorbeerkranz für den Dirigenten fehlte nicht — er ver-

fengte jedoch unſerem guten Rieß nicht die Schlafe, ſondern fiel ihm auf die Schultern. Sie ſind ſtark genug, ihn zu tragen.

Soll ich nun noch von den heiteren Stunden ſprechen, welche man nach den Feſtconcerten in den Sälen der Liedertafel, der Erholung und in den vielen ſchönen Localen verlebte, an welchen Aachen ſo reich iſt? Oder von dem toaſtenreichen Souper, welches das gaſtfreundliche Comité uns nach dem letzten Concerte bot? Das liegt doch nicht mehr im Bereiche „muſikaliſcher Briefe.“ Aber der guten, ungetrübt feſtlichen Stimmung muß ich gedenken, die überall herrſchte. Sie bewies, daß — — nein, nichts mehr!

Es war ein ſchönes Feſt und allen, die dazu beitrugen, es zu einem ſolchen zu machen, ſei hiermit der wärmſte Dank dargebracht.

Die Muſik und das Publikum.

Vortrag,

gehalten zu Gunſten der Veteranen in Köln.

Geehrteſte Herren! Verehrteſte Damen!

Es war eine Uebereilung von mir, der Aufforderung nachzukommen, in deren Folge ich jetzt hier, nicht ohne Bangigkeit, vor Ihnen ſtehe. Ich bin weder Redner, noch Schriftſteller, und von Gelehrſamkeit wird vollends der ſchärfſte Beobachter keine Spur bei mir entdecken können. Verzeihen Sie mir, um des guten Zweckes willen der uns hier vereinigt, ſchon jetzt, und geben Sie mir für die Sünde, die zu begehen ich im Begriffe bin, im Voraus Ihre Abſolution, — ſpäter dürfte meine Bitte vielleicht kaum mehr Erhörung finden.

Als Muſiker ergreife ich das Wort, und zwar nicht, um es, wie wohl ſonſt, muſikaliſch zu verar-

beiten, — nein, ich ergreife es in höchsteigener Person, dieses vornehme, mächtige, Alles regierende Wort. Und ich mache ihm, ehe ich mich mit ihm einlasse, wie es hohen Herren gebührt, einen sehr tiefen, devoten Bückling. Möge es mir gnädig sein!

Als Musiker ergreife ich das Wort. In der Musik lebe und webe ich, seitdem ich denke, ja, seit noch früherer Zeit. Sie ist die Arbeit meiner Tage, der Traum meiner Nächte. Und so wird es mir wohl hingehen, wenn ich von dieser Stelle aus, auf welcher bedeutende Männer Ihnen die hehren Thaten der Geschichte und die noch höheren der Wissenschaft vorgeführt, wenn ich hier auch wieder in Beziehung trete zur Kunst, der ich meine Thätigkeit geweiht. Der Tonkünstler sollte sich freilich darauf beschränken, in Tönen zu sprechen; da aber alle Welt über die Kunst der Töne spricht, mag es auch wohl dem Musiker erlaubt sein, in diesem großen, wenig harmonischen Chor seine Stimme erschallen zu lassen.

Die Musik ist die anspruchsloseste und die anspruchsvollste der Künste. Sie begnügt sich mit der bescheidenen Rolle der Gesellschafterin, welche Monsieur oder Madame nur das Gefühl des Alleinseins benehmen soll, — unterbricht die zahlreich versammelten Menschen leicht peinliche Stille durch das Rauschen ihrer Ton-

wollen, — giebt die Leiterin ab für rhythmisch geordnete Bewegung menschlicher Körper, gemeinhin Tanz genannt, und verschmäht es nicht, sogar Pferden und Hunden einen ähnlichen Dienst zu leisten. Aber sie behauptet auch die schönste Trösterin zu sein in der Einsamkeit, am leichtesten ungleich gestimmte und — was viel mehr heißt — ungleich verstimmte Herzen übereinstimmend schlagen zu machen; sie findet ihren Platz in dem Hause des Herrn und auf den Brettern, die die Welt bedeuten; ja, sie beruft Hunderte und Tausende nur um ihr zu dienen, ihren Befehlen zu geberden, ihre Wirkungen an sich zu erproben. Und so erweist sie sich denn bequem, behaglich, ermunternd, anregend, unterhaltend, belebend, erhebend, begeisternd, und mag mit Recht im geringsten wie im höchsten Sinne die populärste aller Künste genannt werden!

Die Mannigfaltigkeit ihrer Wirkungen steht natürlich im engsten Zusammenhange mit den Mitteln, deren die Tonkunst sich bedient, aber in nicht minderem mit der Eigenthümlichkeit der Zuhörer, mag man sich diese vergegenwärtigen als eingestaltige oder als vielgestaltige Individuen, in welchem letzteren Falle ihnen der schrecklich dröhnende Name Publikum beigelegt wird.

Den Thaten der Musiker und Musikerinnen, mögen sie componiren oder dirigiren, singen oder spielen,

werden heutigen Tages unzählige mündliche und schriftliche Besprechungen gewidmet. Die ersten Organe der Presse, eine Times, eine Kölnische Zeitung, haben ihre musikalischen Referenten, und in geselligen Kreisen werden Sängerinnen und Virtuosen, zuweilen sogar Componisten nicht minder beplaudert als Staats-Minister, Volksvertreter, neue Romane und was dergleichen mehr. Das Verhältniß der Hörer zu dem, was ihnen geboten wird, des Publikums zur Kunst, bleibt aber meistentheils dabei unberührt. Freilich, was soll es das Publikum richten zu wollen? Ein Publikum ist immer in seinem Rechte. Es hat nicht allein das Recht des Stärkeren, das älteste und naturwüchsigste, sondern auch das Recht des Berechtigten, das Recht des Käufers, mit der Waare zufrieden oder unzufrieden zu sein und seine Meinung so offen wie möglich kund zu geben. Es hat freilich nicht immer recht; aber wenn es das nicht selbst früher oder später einsehen will, so kann kein Gott und kein Kritiker dagegen etwas thun, — man muß es gewähren lassen. Und doch würde es von großem Interesse sein, sich Rechenschaft zu geben von der unendlichen Verschiedenheit, welche in der Art der Auffassung und dem Grade des Verständnisses den Tonwerken und ihren Dolmetschern gegenüber sich kund giebt. Eine solche Verschiedenheit

hat freilich in allen menschlichen und göttlichen Dingen von Individuum zu Individuum Statt, aber sie tritt bei wenigen so scharf zu Tage als bei musikalischen Produktionen, weil es in der Natur derselben liegt, von einer großen Anzahl Menschen zu gleicher Zeit aufgenommen werden zu können und unzähligen kleinen und kleinsten Kreisen Stoff zu activer und passiver Theilnahme zu bieten. „Die Culturvölker in den Hauptperioden ihrer geschichtlichen Entwicklung und in der Gegenwart in ihrem Verhältnisse zur Tonkunst", das könnte einen bedeutenden Abschnitt der Ethnographie abgeben. Aber beruhigen Sie Sich, meine freundlichen Zuhörer und Zuhörerinnen, ich bin weit davon entfernt, mich so hoch versteigen zu wollen. Ich habe nicht, wie der herrliche Dulder Odysseus, „vieler Menschen Städte geseh'n und Sitte gelernt", nicht einmal mein Vaterland, „das ganze Deutschland soll es sein", kenne ich in seiner ganzen, freilich etwas problematischen Ausdehnung. So kann ich mir denn nicht mehr erlauben, als eine kleine Anzahl unsystematisch sich folgender Andeutungen, da und dort erhaschter Beobachtungen, wobei auch Interpretationen mit unterlaufen mögen, welche Sie vielleicht nicht immer gerechtfertigt finden werden. Aber überall dürfen Sie überzeugt sein, daß

es mir einestheils um die Wahrheit zu thun ist, und anderentheils, — daß ich Sie nicht ennuyiren möchte.

Ich versteige mich zu einer Art alt-napoleonischer Revue, indem ich einer Reihe von Völkern an Ihnen vorüber zu ziehen gebiete. Italiener, Engländer, Franzosen, Deutsche, sie marschiren mehr oder weniger kampflustig ins Theater, ins Concert, in die musikalische Morgen- oder Abend-Unterhaltung. Wie benehmen sie sich, nachdem die Occupation glücklich gelungen?

Sehen wir uns die Scala, eines der größten Opernhäuser der Welt an, am Tage der ersten Aufführung eines Dramma lirico. Die prachtvollen Räume sind aufs glänzendste erleuchtet und zum Brechen voll, die schönen Lombardinnen erscheinen in reichsten Toiletten, das Textbuch ist in Aller Händen, das Orchester beginnt und lautlose Stille tritt ein. Der Vorhang geht in die Höhe, eine rauschende Beifallssalve ertönt. „Was geht vor?" fragt der Fremde verwundert. „Die Decoration ist gelungen", wird ihm erwidert. Heute müssen alle Costume und Decorationen neu und schön sein. Der Einleitungschor ist vorüber, es wird gezischt. Die Primadonna erscheint, sie ist eine gefeierte, geliebte Sängerin, ein Beifallssturm bricht los. Das Adagio ihrer Arie ist matt — düsteres Schweigen, das Allegro, leidlich brillant — wird be-

klatſcht. Der Tenor tritt auf; er ſingt das Recitativ zu tief — es wird arg gezischt; bei einer ſchönen Geſangesſtelle, die darauf folgt, erhebt er ſich mit dem Componiſten und wird durch reichlichen Applaus gelohnt. Ein großer Enſembleſatz im Finale wirkt mächtig und ergreifend und ein endloſes Klatſchen, Bravorufen und was dergl. mehr belohnen den Maeſtro und die Ausübenden. Wehe aber, wenn die Sache ſchief geht, wenn die Sänger detoniren, wenn die Muſik langweilt! Der brauſendſte Orkan iſt nichts gegen einen großartigen Fiasco in der Scala. Man pfeift, man ziſcht, man kräht, man miaut, und der Sturm iſt nur dadurch zu beendigen, daß der hinter der Couliſſe weilende Polizei-Commiſſar den Befehl giebt, den Vorhang fallen zu laſſen. Die elementaren Ausdrücke des Mißfallens hören dann auf, aber man begreift kaum wie die allgemeinen lauten Erörterungen, die nun beginnen, den Einzelnen noch Verſtändigung ermöglichen.

Das Frappante bei den Aeußerungen eines italieniſchen Publikums iſt weniger deren Vehemenz, welche ſich auch bei minder lebhaften Völkern findet, als deren ſchnelle und einmüthige Exploſion und vor Allem das Bedürfniß der unmittelbaren Kundgebung des Wohlgefallens ſowohl als des Mißfallens. Ruhige Ergebung in die Langeweile iſt dem Italiener unmöglich, aber

eben so wenig stille Hinnahme dessen was ihn erfreut. Er verlangt starke, heftige Eindrücke und in deren Ermangelung mindestens sinnlichen Reiz. Wird ihm geboten, was er begehrt, so ist er enthusiastisch dankbar, im entgegengesetzten Falle setzt er sich gleichsam zur Wehre und vertheidigt sein gutes Recht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Und in den Ansprüchen, die sie machen, wenn sie ins Theater gehen, sind die Italiener vollkommen einig unter einander, — der Musiker, der Kenner, der Laie, sie unterscheiden sich nur durch den größeren oder geringeren Grad des Wissens und Könnens, nicht in ihren Grundanschauungen über die Kunst. Die Kritik erläutert dem Publikum seine eigenen instinctiven Aussprüche, nur in den seltensten Fällen lehnt sie sich gegen dieselben auf. Der Musiker verdammt ohne viel Federlesens was das Publikum nicht gelten läßt; der Componist, der Fiasco gemacht, verhüllt sein Antlitz, sucht einen guten Witz und das nächste Mal eine effectvollere Oper zu machen, und der Sänger — der hat freilich immer und überall Recht, aber er reist ab und versucht wo anders sein Heil.

Daß es trotz jener spontanen Beurtheilungsweise vorkommt, daß das Schicksal einer Oper sich erst nach zwei, drei Vorstellungen entscheidet, daß dasselbe Publi-

kum ſich auch wohl einmal ſpaltet in Parteien für und gegen eine Aſſoluta, für oder gegen einen Maeſtro, das verſteht ſich von ſelbſt — aber die Seltenheit der Ausnahmen beſtätigt die Regel — und die Leidenſchaft beim Für und Wider bleibt überall dieſelbe.

Der Italiener hat unbeſtreitbar von Natur aus ein ſehr feines, ſcharfes Ohr für Schönheit und Reinheit des Klanges. Ein falſcher oder häßlicher Ton bereitet ihm einen phyſiſchen Schmerz, den er äußert, während es beim Deutſchen ſchon ſehr arg kommen muß, bis er dergleichen merkt oder es wenigſtens merken läßt, daß er es merkt. Der Italiener hat ferner ein ſchnell faſſendes vortreffliches Gedächtniß für Melodie und Poeſie und ſchon nach der erſten Aufführung einer Oper erklingen die Straßen von allen Geſängen, die halbwegs ſangbar. Das Summen populär gewordener Melodien ohne Worte kennt er kaum und keine Köchin wird die Casta diva murmeln, ohne die an die keuſche Göttin gerichteten Verſe dabei auszuſprechen. Ueberhaupt iſt er in dem magiſchen Kreiſe, den ſeine Opern um ihn gezogen, ganz und gar zu Hauſe. Aber es wird ihm ſchwer, ja faſt unmöglich, aus ihm herauszutreten.

Es liegt meiner heutigen Aufgabe fern, mich über die italieniſche Muſik auszuſprechen. Daß die italieniſche

Oper ſeit ein paar Jahrhunderten die weitverbreiteſte Herrſchaft ausgeübt hat und noch immer ausübt, iſt nicht zu beſtreiten. Ihre Mängel und ihre Vorzüge tragen hierzu gleich viel bei. In Deutſchland werden italieniſche Opern eben ſo ſcharf getadelt, als gern gehört. Man wird dabei an einen Ausſpruch des Mephiſtopheles erinnert. Sicher iſt, daß die Italiener, wenn ſie ihre Muſik hörten, wie ſie meiſtentheils bei uns aufgeführt wird, die erſten ſein würden ſie auszupfeifen.

Man hat dem italieniſchen Publikum oft vorgeworfen, es benutze das Theater eigentlich nur zur Converſation und mache ſich im Grunde nichts aus der Muſik. Gegen dieſe Anſicht muß jeder proteſtiren, der die italieniſche Operbühne durch eigene Anſchauung kennen gelernt hat; aber freilich ſind die Grundbedingungen derſelben total verſchieden von denen aller anderen lyriſchen Länder. Nur eine derſelben will ich berühren. Die Anzahl der Opern, welche während einer ſogenannten Stagione, die höchſtens einige Monate dauert, gegeben werden, iſt eine beſchränkte; haben ſie einmal die Feuerprobe beſtanden, ſo werden ſie fortwährend wiederholt. Während der erſten Aufführungen hat ſich das Publikum mit Text und Muſik aufs genaueſte bekannt gemacht, die Stücke und

Stellen, welche gefallen, haben sich festgestellt und werden nun jeden Abend mit gleicher Aufmerksamkeit angehört, mit gleichem Beifall belohnt. Der Rest ist Schweigen oder vielmehr Plaudern, was indeß bei der Bauart der italienischen Bühnen lange nicht so störend wirkt, als es in unseren Theatern der Fall sein würde. Daß aber der Italiener eine Oper, welche ihm zusagt, innerhalb weniger Monate so oft genießen mag, als die Bewohner der gemäßigten Zonen ihre Lieblingswerke in ihrem ganzen Leben kaum hören, das muß doch von Rechts wegen jeder zu würdigen wissen, der leidenschaftliche Liebe höher stellt als zarte Galanterie.

Der Concertsaal spielt in Italien noch immer eine sehr untergeordnete Rolle. Die deutsche Instrumental-Musik, die einzige die es giebt, tritt nur sporadisch auf und könnte in den großen Theatern auch zu keiner Wirkung gelangen. Concerte, welche in denselben Statt finden, sind meistentheils aus beliebten Opernstücken zusammengesetzt, welche aber nicht im Frack und weißer Halsbinde und von Seiten der Sängerinnen im Ballanzug, sondern im Costume, nicht heruntergesungen, sondern dramatisch dargestellt werden. Instrumental-Virtuosen (und Italien hat deren bekanntlich eminente, besonders auf den Saiten-Instrumenten) lassen sich auch meistentheils im Theater hören und können, wenn sie

durchschlagen, vielmals hinter einander auftreten. Bekanntlich hat Paganini den bei Weitem größten Theil seines Lebens concertirend in seinem Vaterlande zugebracht. Aber die eigentliche musikalische Lebenssphäre des Italieners ist und bleibt der Gesang und zwar in dramatischem Gewande, so wenig man seine musikalische Dramatik bei uns gelten lassen will.

Das Charakteristische am italienischen Publikum ist, daß es eben im vollsten Sinne des Wortes ein Publikum ist. Was seine Componisten und Sänger ihm bieten, ist an das ganze Volk gerichtet und wird auch vom ganzen Volke gerichtet. Es giebt in Italien keine Oper für bevorzugte Classen, keine musikalischen Aufführungen für gebildete Stände. Die guten und schlimmen Consequenzen für die Kunst sind daraus leicht zu ziehen. Ich überlasse dies aber meinen nachsichtigen Zuhörern und begebe mich zurück in die Lande diesseits der Alpen.

* * *

„Die Hauptstadt von Deutschland ist Paris", sagte Heine eines Tages zu mir. Dieser paradoxe Ausspruch des großen satirischen Lyrikers ist, abgesehen von der Politik, in so fern wahr, als die Majorität der Deutschen, die sich überhaupt um Anderes bekümmern, als was sie unmittelbar berühret, mehr von dem weiß

was in Paris vorgeht, als von dem, was sich in Berlin oder Wien ereignet. Ich muß daher fürchten allgemein Bekanntes vorzubringen, wenn ich vom Pariser musikalischen Publikum spreche und vom großen französischen musikalischen Publikum zu berichten, ist mir eben so unmöglich, als von dem Ursprunge des Nils Näheres mitzutheilen. Gewiß es giebt ein solches, aber erhebt es sich zu Höherem, als dem Beifall zuzujauchzen, was ihm von der Hauptstadt octroyirt wird? Ich weiß es nicht. Mythenhafte Gerüchte tauchen zuweilen auf von dem Erfolge Beethoven'scher Musik in Marseille, von dem gebildeten Ohre der Einwohner von Toulouse, aber wer kann sich rühmen, Näheres hierüber ausgekundschaftet zu haben? Die Pariser Opern werden überall gegeben, die Pariser Virtuosen werden in der Provinz mehr beklatscht und besser bezahlt, als in der großen Metropole; sie sagen es selbst, es ist aber auch alles, was sie sagen.

Das Pariser Publikum hingegen ist vielleicht kaum ein französisches zu nennen, so sehr ist es versetzt mit den Bestandtheilen aller möglichen cultivirten und uncultivirten Völkerschaften. Wenn nun auch alle diese nationalen Ingredienzien nicht ohne Einfluß geblieben sind auf das Pariserthum, welches ihnen einen Theil seiner Eigenthümlichkeiten zuzuschreiben hat, so ist doch

die Macht des französischen Elementes in allen Sphären bei Weitem die siegreiche. Diese Macht — es ist oft ausgesprochen worden, aber ich beanspruche nicht, original in meinen Darlegungen zu sein — diese Macht ist vor Allem die des Geschmackes und des esprit; für das letzte Wort weiß ich kein vollkommenes Aequivalent in der deutschen Sprache.

So finden wir denn, um auf mein Hauptthema zurückzukommen, in Paris neben der französischen die italienische und in der großen Oper die kosmopolitische Musik vertreten, aber in der Ausführung wie in der Aufnahme aller dieser so verschiedenartigen Produktionen, wie in denen der deutschen Muse, zeigt sich in größerem oder geringerem Grade der gallische Einfluß. Wenn der Italiener fast nur für das Sinn hat, was ihn hinreißt, mag die Wirkung dem Reize oder dem Ausdruck der Melodie oder der Virtuosität des Ausführenden zuzuschreiben sein, so begnügt sich der Franzose gern schon damit, angezogen und gefesselt zu werden. Er liebt das Geistreiche, das Reizvolle; das Geschmackvolle kann ihn entzücken; der Schwulst, wofür der Deutsche oft so viel Sympathie zeigt, ist ihm zuwider. Klarheit, Glätte, Feinheit verlangt er vor Allem, ein wenig Coquetterie läßt er sich gefallen und etwas Frivolität nimmt er nicht ungern hin, wenn sie nur

piquant ist. In Bezug auf den genre ennuyeux ist er aber ganz italienisch gesinnt.

Man sagt, der Franzose sei nicht musikalisch geartet, wenigstens sei er es in geringerem Grade als der Deutsche und der Italiener. Vielleicht hat man auch hier vorzugsweise Paris im Auge, wo sich der Mann aus dem Volke in seiner Musikliebhaberei selten höher versteigt, als bis zum Tanz und bis zur Chanson, bei welcher aber bekanntlich das Wort eine größere Rolle spielt als der Gesang. Auf diesen beiden Factoren beruht auch die echt französische Musik, die des Vaudeville in der Opéra comique, wenn auch letztere, nicht immer zu ihrem Vortheil, der italienischen und sogar der deutschen nach und nach mancherlei entlehnt hat. Die Componisten der sogenannten „komischen Oper" also versorgen Frankreich mit Liedern und Tänzen und diese Bühne ist die der Mittelklasse, in welcher sich doch überall der Volkscharakter am klarsten zeigt. Deutschland kennt die liebenswürdigen Produkte jenes Theaters. Da ist es nicht auf mächtiges Ergriffensein, tiefe Rührung, pathetische Erschütterung abgesehen! Anmuthig, lebendig, geistreich und vor allen Dingen dem Worte angemessen, bühnengerecht muß die Musik sein, der sogenannte Dichter des Buches muß ein lebendiges, spannendes Drama dem Componisten

unterbreitet haben, der Sänger darf nicht allein zierlich und geistreich singen, er muß auch gewandt und charaktervoll spielen, wenn der Franzose das Behagen finden soll, das sich weniger in stürmischen Beifallsbezeigungen, als in heiterm Lächeln, in gespanntem Aufmerken, in befriedigtem Umherblicken kund giebt. Ein witziger Vers, der musikalisch witzig wiedergegeben ist, ein Refrain, der auf überraschende Weise wieder eintritt, eine kurze Melodie, die sich aber mit unmittelbarer Schärfe dem Gedächtnisse einprägt, werden mit Schnelligkeit vom Publikum verstanden und mit raschem Beifalle belohnt. Auch Melodien, die man gemüthlich nennen könnte, wenn nicht noch etwas Schalkhaftes dahinter stäke, finden den dankbarsten Wiederhall. Leider hat sich auch das virtuose Element des italienischen Kunstgesanges in der Opéra comique, wohin es gar nicht gehört, eingenistet und übt dort seinen allen Nationen unwiderstehlichen Reiz aus.

Die große Oper, die Akademie, wurde von jeher mehr von ausländischen, als von französischen Componisten gepflegt, aber jene mußten sich entweder den französischen Anschauungen bequemen, oder sie wandten sich nach Paris, weil sie sie theilten. Das dramatisch-musikalische Element ist auch hier das eigentlich französische, und wenn auch Süßigkeit italienischer Melodie,

Kraft, ja Herbigkeit deutscher Harmonie nach und nach zu immer größerer Geltung gekommen sind, möglichst getreues Anschließen an Wort und Handlung wird vor Allem beansprucht. Daß an der großen Oper Tanz, Costume, Decorationen und Maschinerien aller Art von jeher eine große Rolle gespielt, daß Schaustellungen der verschiedensten Gattungen dort Statt haben und ein Publikum herbeilocken, von dem man nicht mehr weiß, welchen Antheil die Musik an seiner Gegenwart hat, ist bekannt; ich spreche aber heute nur vom musikalischen Publikum.

Der Franzose liebt in der Musik die Kürze, das sich Versenken in breite und tiefe Entwicklung ist nicht seine Sache. Je compacter der Componist seinen Gedanken zusammengefaßt, je überschaulicher, so zu sagen, er ihn hingestellt, desto sicherer ist er seiner Wirkung. Mit der Helligkeit und Schnelligkeit des Blitzes muß die Melodie herunterfahren, wenn sie zünden soll.

Diese Erfahrung findet sich auch dort bestätigt, wo der musikalisch gebildetste Theil des Pariser Publikums sich versammelt, wo sich hingebendes ernstes Eingehen auf den Geist unserer Meisterwerke in enthusiastischen Kundgebungen äußert, in den kleinen und großen Concerten nämlich, in welchen die deutsche Instrumental-

musik die Hauptrolle spielt. Je kürzer und prägnanter das Musikstück, je sicherer der Eindruck.

Der seinen Empfänglichkeit muß ich noch Erwähnung thun, welche der Franzose der musikalischen Ausführung entgegen bringt. Ein paar zierlich gespielte Tacte, ein warm empfundener Accent, ein vollendet ausgeführter Lauf werden, schon fast ehe sie verklungen, dem Künstler gelohnt durch jene unwillkürlichen Aeußerungen des Wohlgefallens, des sympathischen Widerhalles, den sie beim Hörer gefunden. Ein allgemeines Ah der Befriedigung, ein halbgeflüstertes Bravo, ein Rauschen wie von seidenen Gewändern, das durch den Saal dringt, mögen einen einzelnen ultra-aufmerksamen Hörer zuweilen stören, dem Ausführenden thun sie oft wohler, als der stürmischste Beifall, er fühlt, daß der elektrische Strom in Bewegung ist, der ihn mit dem Publikum verbinden soll.

Zwei Dinge sind es aber, die dem musikalischen Publikum in Paris, wenigstens neuen Erscheinungen gegenüber, einen Theil jener Unmittelbarkeit entziehen, welche das italienische Publikum überall kennzeichnet: die Claque und die Presse.

Die servilen Beifallsklatscher sind eine alte Erfindung; hat doch der vornehmste Sänger, der bis jetzt aufgetreten, der schreckliche Nero, sich schon ihrer

bedient. Wie alt das Uebel in Paris ist, weiß ich nicht, aber es hat jedenfalls tiefe Wurzeln geschlagen, denn der gegenwärtige Kaiser Napoleon, der doch schon mancherlei durchgesetzt, hat vergeblich versucht, es auszurotten. Das Schlimmste ist dabei noch nicht einmal, daß zu oft und zu viel unverdienter Beifall gezollt wird, sondern daß das Publikum, verletzt und beleidigt durch die schamlose Rotte, sich in den meisten Fällen jedes Beifallspendens enthält. Es kommt oder bleibt aus, was freilich den sichersten Barometer für seinen Wärmegrad abgiebt.

Es muß der italienischen Oper in Paris zum Lobe nachgesagt werden, daß sie dem Unfuge der Claque nie Raum bei sich gab. Aber dieses exclusive Theater ist im Grunde das der vornehmen europäischen Gesellschaft, nicht das des französischen Publikums. Daß die berühmte Künstler-Gesellschaft, welche die Conservatoire-Concerte veranstaltet, keiner Claque bedarf und kaum der Kritik einige Freibillets gönnt, ist bekannt. Bei den Virtuosen-Concerten spielen die Befreundeten und nicht Zahlenden oft genug eine beifallspendende Schaar. Doch das hat nicht viel auf sich. In den lyrischen Theatern aber ist die Claque oft durch nicht geringe Zeit sinn- und urtheilverwirrend, und sie verringert ein- für allemal den Werth des Beifalles da, wo sie eingeführt ist.

Von der Pariser Presse sprechen, heißt überhaupt von der Presse sprechen, wenn sich auch kaum eine andere mit dem Einflusse jener messen kann. Hat sie ja Paris zu ihrem Boden und die Weltsprache zu ihrem Organ! Und gerade das giebt ihr, namentlich in Sachen der Kunst und der Literatur, ein so eigenthümliches Gepräge, daß sie mit dem Bewußtsein spricht, einen mindestens europäischen Einfluß auszuüben. Indeß Presse bleibt Presse, und ihre Vorzüge und Schwächen werden sich mehr oder weniger überall wiederfinden.

Die Zeitungen geben uns die freilich etwas lückenhafte Geschichte der Gegenwart; ihr wesentlichster Einfluß — soll ich sagen: ihr höchstes Verdienst? — besteht aber darin, die Menschen, die meistens nur instinctive oder anerzogene Ab- und Zuneigungen haben, mit denselben entsprechenden Urtheilen, Meinungen, Gedanken zu versehen. Daß sie in Beziehung auf eine Kunst wie die Musik, wenigstens zeitweilig, eine große Wirkung auszuüben im Stande ist, liegt auf der Hand. Namentlich neuen Erscheinungen gegenüber ist es von viel stärkerem Einflusse, als man es sich selbst zugestehen mag, wie man darauf vorbereitet war und was man darüber hört, so lange man mit dem unbestimmten Eindrucke, den man empfangen, nicht einig

mit sich ist. Der Journalist kann die Neugierde spannen, er kann ein günstiges Vorurtheil erwecken, er kann dem zaghaft Sympathisirenden, wie dem ängstlich Widerstrebenden Muth verleihen, sich auszusprechen. Er kann — und das ist seine edelste Aufgabe — dem schwerer zugänglichen Werke seinen Weg bahnen helfen und vermittelnd, aufklärend, zwischen den Künstler und das Publikum treten.

Die Pariser Presse ist im Allgemeinen neuen Erscheinungen günstig und unterstützt das Talent, welches sich einmal offenbart hat. Man spricht von jeher viel von der Zugänglichkeit der Pariser Kritik, — meiner festen Ueberzeugung nach viel zu viel. Freundschaft und Feindschaft, Gunst, persönliches Interesse spielen in allen menschlichen Verhältnissen ihre Rolle, aber wenn in Paris viel gelobt wird, ist der Hauptgrund der, daß der Franzose gern lobt, gern anerkennt, gefällig, gutmüthig, in Einem Worte: human ist.

Bedenkt man nun, daß in einem Pariser Theater das Publikum sich hunderte Male erneuern kann, so wird es leicht begreiflich, daß die Presse Vielem, welchem nicht gleich die vollste Sympathie oder die ausgesprochenste Antipathie zu Theil wird, eine verlängerte Existenz zu verleihen im Stande ist. Mancher bedeutenderen Erscheinung hat sie so ihr Terrain erobert. Aber

wenn sie die Meinung bilden hilft, so kann sie dieselbe doch nicht auf die Dauer beherrschen. Wenn sich Auge und Ohr auch noch so willig öffnen, — mit dem Geldbeutel ist es eine andere Sache. Und ihm bleibt das letzte Wort, bei Opern-Aufführungen nicht minder als bei Haupt- und Staats-Actionen.

Ich will Paris nicht verlassen (man verläßt es ja immer so ungern), ohne von der Physiognomie einer ersten Aufführung in einem der bedeutendsten Theater zu sprechen, weil es etwas ist, was außerhalb der französischen Hauptstadt an keinem Orte der Welt sich wiederfindet. Kann man die bei einer solchen Gelegenheit versammelte Menge ein Publikum nennen? Es sind mehr Menschen versammelt, als das Haus irgend zu fassen vermag. Die Crême der vornehmen und eleganten Welt drängt sich hinzu, und die Koryphäen der Musik, der Literatur, des Theaters halten es für Pflicht zu erscheinen, wie die Autoren es sich zur Ehre rechnen sie zu sehen. Und wenn fast aus jeder Loge eine bedeutende Persönlichkeit hervorleuchtet, so ist man geneigt zu glauben, dies sei der grandioseste Areopag, der heutigen Tages versammelt sein könne. Aber dieser Areopag verhält sich der Claque gegenüber größtentheils schweigend, und der geringste Theil der Anwesenden hat bezahlt. Ist es ein Publikum?

Ja und Nein. Nein, denn der Freunde, der Parteigenossen sind zu viele; nein, denn die Claque arbeitet mit Anspannung ihrer größten Kraft; — ja, denn der Eindruck, den eine so große Anzahl urtheilsfähiger, geist- und kenntnißreicher Menschen empfing, er verbreitet sich durch die unzähligen kleinen und großen Canäle der Pariser Geselligkeit nach gar vielen Seiten und übt einen bedeutenden Einfluß aus. Aber aus der äußeren Aufnahme der ersten Aufführung ist kein halbwegs zutreffender Schluß zu ziehen. Einer meiner geschätztesten, musikalischen Freunde wollte mir nach der ersten Vorstellung von Meyerbeer's „Robert der Teufel" einen Louisd'or für jede bezahlen, welche nach den ersten vier Wochen noch Statt finden würde. Ich habe ihn leider nicht beim Worte gehalten.

* * *

Indem ich mich nun zum stolzen Volke der Briten wende, gerathe ich in die größte Verlegenheit. Dort finden sich der Widersprüche so viele, daß ich es Competenteren, Erfahreneren überlassen muß, ein Resultat daraus zu ziehen. Nur einige Beobachtungen, die der unbefangene Reisende inmitten des musikalischen Treibens der Weltstadt zu machen Gelegenheit hat, will ich hier zusammenstellen.

Wohnt man in London einer muſikaliſchen Soirée bei, welche in einem reichen oder vornehmen Hauſe mit ſehr bedeutendem Koſtenaufwande Statt hat, ſo könnte man glauben, der Engländer halte Muſik höchſtens für ein anregendes Geräuſch; eine berühmte Sängerin wird allenfalls angehört, während der Inſtrumental-Vorträge aber ſo allgemein geplaudert, daß man kaum ahnen kann, was vorgeht. Eine liebenswürdige Dame, welche ihre Bekannten in großer Zahl bei ſich verſammelt hatte, bat einen meiner beſten Freunde, der Klavier geſpielt hatte (ich war es aber nicht), er möchte doch noch etwas vortragen; „es ſchwatzt ſich ſo köſtlich bei Ihrem Spielen", ſetzte ſie als ſüße Schmeichelei hinzu.

Den anderen Morgen (ein Londoner Morgen, den wir hier Nachmittag nennen) findet man aber die Leute, die derſelben Welt angehören, in einem Kammermuſik-Concerte. Der große Saal iſt übervoll; die in allen Händen befindlichen Programme enthalten nicht nur die Namen der Compoſitionen und ihrer verſchiedenen Sätze, ſie geben Analyſen derſelben, die bis ins Einzelnſte gehen. Die Hauptmotive ſind gedruckt, Anlage und Ausführung genau auseinander geſetzt, hiſtoriſche und äſthetiſche Bemerkungen eingeſtreut; gar manche hübſche Frauenaugen folgen ſogar der Aufführung eines Beethoven'ſchen Streichquartettes mit der Partitur in der

Hand. Die Damen ſind freilich in größerer Anzahl zugegen, als die Männer: dennoch wird viel und ſehr warm applaudirt.

Sie gehen in eines jener Monſtre-Concerte, in welchen ein gut angeſchriebener Muſik-Unternehmer, der auch nebenbei Künſtler iſt, alle Celebritäten auftreten läßt, die eine brillante Saiſon in London vereinigt. Nach der erſten halben Stunde laufen Sie, meine zart organiſirten Zuhörer und Zuhörerinnen, zum Theater hinaus. Aber ein paar tauſend der faſhionabelſten Leute bleiben ihre vier Stunden lang beiſammen und hören mit mehr oder weniger Enthuſiasmus ein Durcheinander von Dingen, gegen welches das finanziellſte Diner ſich verkriechen muß. Sie wohnen aber Abends einem ſogenannten Popularconcert bei, in welchem ohne Orcheſter oder Chor nur eine verhältnißmäßig kleine Reihe trefflicher Werke von den erſten Künſtlern vorgetragen wird, und Sie finden nicht allein ein enormes Publikum, ſondern auch eines, welches der Ausführung der letzten Beethoven'ſchen Quartette durch Joachim, Piatti und Andere zujauchzt. Hat es ſie begriffen?

Die engliſche Oper lebt, trotz ſtets erneuerter Verſuche mit vortrefflichen Geſangskräften, nur ein Scheinleben. Die Opern aller möglichen Nationen und

Schulen werden aber mit dem bekannten Erfolge den Engländern auf italienisch vorgeführt. Das Verständniß der Worte mangelt daher dem großen Publikum gänzlich, und die Uebersetzungen in den Textbüchern können diesem Mangel in besseren dramatischen Werken doch nur aufs ungenügendste nachhelfen. Aber in keinem Lande der Welt spielt das Oratorium eine Rolle wie in England, und wenn dies auch theilweise mit den religiösen Richtungen der Nation zusammenhängen mag, so bleibt doch das Factum stehen, daß Jahr aus, Jahr ein Tausende von Menschen Tausende verausgaben, um den „Messias", den „Elias" und dgl. zu hören. Man kann es im besten Sinne des Wortes aussprechen, daß der „Messias" in England ein populäres Werk ist. Wie geht das zusammen?

Eine wirklich bedeutende, mit allen Reizen der Persönlichkeit, der Stimme und des Talentes ausgestattete Sängerin macht Furore in London und kehrt durch eine lange Reihe von Jahren immer wieder dahin zurück. Stimme und Schönheit verschwinden und aus der herrlichen Künstlerin wird ein unangenehm kreischendes, altes Weib. Sie bleibt nicht allein im Besitze der allgemeinsten Achtung (was sehr anzuerkennen), sondern man drängt sich nach wie vor um schweres Geld zu ihren Vorstellungen und überschüttet

sie mit Beifall, wie zur Zeit ihrer schönsten Blüthe. Sie hat eben Credit, und auch das Ohr der Engländer scheint unter dem mächtigen Zauber dieses Wortes zu stehen.

Schlimm ist die Wahrnehmung dessen, was die besten Musiker, wenn sie einmal Anerkennung gefunden, dem englischen Publikum zu bieten wagen. Und doch muß man zugestehen, daß für den Ruhm Händel's, Hayden's, Mendelssohn's England mehr gethan als Deutschland.

In meinen jungen Jahren hatte ich am Comersee durch mehrere Tage einen Engländer zum Gefährten, welcher ein höchst kenntnißreicher und auch künstlerisch gebildeter Mensch war. Mit Enthusiasmus sprach er von seinem Vaterlande und seinen Landsleuten. „Und was thun wir für die Musik!" rief er einst aus; „kein Volk bezahlt die Tonkünstler wie wir." „Das mag sein," erwiderte ich, „aber Sie haben keine großen Componisten." — „Allerdings bis jetzt nicht; aber wir werden dazu thun, we shall provide for it," lautete die Antwort. Es ist keine Frage, daß die Engländer mit der Musik die redlichsten Absichten haben.

Am liebsten würde ich hier abbrechen, aber damit wäre Ihnen schwerlich gedient. Denn wenn etwas an

meinem bescheidenen Vortrage Ihre Neugierde erregen konnte, so war es wohl, zu sehen, wie ich mich aus der kitzlichen Lage ziehen würde, in der ich mich jetzt befinde. Ich stehe hier als Unterthan, der es sich herausnimmt, über den mächtigen Herrn zu sprechen, von dessen Güte oder Strenge er mehr oder weniger abhängt. Aber zurück kann ich nicht mehr, die Würfel sind geworfen — also vorwärts!

Das musikalische Publikum Deutschlands — — nein, so geht es nicht.

Die Deutschen sind im Ganzen jetzt gewiß das musikalischste Volk auf der Erde. In keinem anderen Lande wird so viel gute und schöne Musik aufgeführt und mit Freude und Interesse angehört, als bei uns. In keinem anderen nimmt der Dilettantismus in Bezug auf seine Betheiligung an der Ausführung großer Werke eine so achtungswerthe Stellung ein. In keinem anderen giebt es vollends eine so große Anzahl Tonkünstler, die es mit ihrer Kunst redlich meinen, idealen Zwecken nachstreben, und sie ohne Rücksicht auf ihr persönliches Interesse verfolgen, wie in dem unseren. Aber der Mangel an nationaler Selbstständigkeit, die furchtbare Universalität der Deutschen verderben Vieles, und das Urtheil des großen musikalischen Publikums steht in keinem Verhältnisse zu seiner Liebe zur Tonkunst.

Was hört und beklatſcht man in einer deutſchen Stadt nicht alles im Laufe eines Jahres? Den „Fidelio“ und die „Undine“, den „Don Juan“ und den „Troubadour“, den „Rienzi“ und „Die weiße Dame“, es iſt nicht zu ſagen! Und alles das, ein Bißchen mehr oder weniger, mit demſelben Plaiſir. Man wird mir zugeſtehen müſſen, daß da von einer ausgeſprochenen Geſchmacksrichtung nicht mehr die Rede ſein kann.

Ich erinnere mich der Deception eines trefflichen Pariſer Künſtlers, deſſen höchſter Wunſch es ſeit lange geweſen, einmal eine Reiſe in das gelobte Land der Muſik zu machen. Er kam nach Darmſtadt und hörte „Rigoletto“, in Mainz „Lucrezia Borgia“, in Frankfurt fand er „Robert der Teufel“, in Leipzig „Maurer und Schloſſer.“ „Das alles höre ich in Paris beſſer!“ rief er aus, und wollte ſchon wieder nach Hauſe, als er glücklicherweiſe in Dresden einer Aufführung des „Tannhäuſer“ beiwohnen konnte. Später machte er ein Rheiniſches Muſikfeſt mit und geſtand diesmal gerne zu, daß er eine ſo herrliche Manifeſtation der Kunſt kennen gelernt, wie er ſie kaum für möglich gehalten.

Man wird einwenden, es beweiſe gerade die tiefe Erkenntniß der Deutſchen, den verſchiedenartigſten

Leiſtungen und Produktionen gerecht zu werden. Bei dem erfahrenen Künſtler, beim unterrichteten Aeſthetiker, auch beim gebildeten Dilettanten laſſe ich das gelten; dieſe werden den einzelnen Schulen und Werken ihren Platz anzuweiſen verſtehen, in ihrer Theilnahme aber etwas wähleriſch ſein. Das große Publikum halte ich deſſen nicht für fähig, und meine, daß dieſes Verſchlingen aller möglichen Gerichte mehr einen großen Appetit, einen geſunden Magen, als eine feine Zunge verrathe.

Ein patriotiſches Intereſſe an ſeinen Künſtlern zu nehmen, liegt vollends dem deutſchen Publikum fern. Ich ſpreche hier nicht von äußeren Zeichen der Anerkennung und des Beifalls, der Lorbeerkränze werden in Deutſchland mehr als genug vertheilt. Aber jene wahrhaft fördernde Theilnahme, die den Mann von Talent zu immer neuen Schöpfungen anregt, weil er fühlt und weiß, daß man denſelben gern entgegenſieht, dieſe fehlt gänzlich. Und wenn Theater-Intendanzen und Theater-Unternehmer am erſten und liebſten ihre Blicke nach Paris wenden, ſo beweist das, trotz vereinzelter Ausnahmen, die man mir entgegen halten kann, die Kälte des Publikums deutſchen Produktionen gegenüber. Erlauben Sie mir einiges Thatſächliche zu geben.

Gounod, der durch seinen „Faust" einen Erfolg errungen, an welchem zu mäkeln mir fern liegt, begann seine Carrière in Paris mit zwei Opern, der „Sappho" und der „blutigen Nonne", die sich beide nicht halten konnten. Doch Talent war darin offenbar. Man gab ihm immer wieder neue Arbeiten; nach mehreren halb gelungenen Opern machte er sich endlich mit dem „Faust" berühmt. Seitdem hat seine „Königin von Saba" wieder Fiasco gemacht; die Theater-Dichter und die Theater-Directoren stehen ihm aber fortwährend zu Gebote und werden ihm auch beim abwechselndsten Gelingen immer treu bleiben, wie sie es Halevy unter ähnlichen Verhältnissen waren. Mendelssohn und Schumann hingegen waren schon während ihres Lebens, der erstere berühmt, der letztere doch rühmlichst bekannt, wie man das zu nennen pflegt. Es ist aber nie irgend einer musikalischen Institution, auch abgesehen von Theatern, eingefallen, sie zur Composition eines Werkes aufzufordern. Daß der König von Preußen Mendelssohn zur Ausarbeitung einiger persönlicher Lieblingspläne benutzte, zeigt uns, durch das, was der Componist im Sommernachtstraum und in der Antigone geliefert, um wie viel Vortreffliches wir durch diese Theilnahmlosigkeit gekommen sind.

Nicht einmal das vorwiegend musikalische oder

musikalisch-dramatische Interesse kann man dem deutschen Theater-Publikum, so hoch es sich hält, zugestehen. Die sogenannte Ausstattungs-Oper spielt bei uns eine sehr große Rolle und der Luxus der Decorationen und Costume kommt vielen Werken zu Gute, die nichts weniger als gute Werke sind.

Zeigt nun das deutsche Publikum in seiner enormen Versatilität in Bezug auf die Opermusik, daß es im Grunde nicht recht weiß, was es will, so fehlt ihm nicht minder ein feineres Urtheil über den vocalen Theil der Ausführung. Von Gesangeskunst versteht es im Allgemeinen gar wenig. Seine Ansprüche an Reinheit der Intonation, gute Ausbildung der Stimme, Correctheit der Coloratur, schöne und deutliche Aussprache der Worte sind unendlich gering. Welch ein Deutsch, gefärbt von dem Accent aller möglichen Dialekte, man sich bieten läßt, bleibt dem verwöhnteren Ohre geradezu unbegreiflich. Das Vortreffliche wird allerdings stets seine Wirkung ausüben, aber das Ungenügendste gefällt und wird beklatscht. Die Folge davon ist, daß unsere Sänger immer weniger lernen und die Gesangeskunst sich im kunstlosesten Zustande befindet.

Den Vortrag von Instrumentalmusik und Instrumentalisten weiß das deutsche Publikum viel besser zu

beurtheilen, als was in das Bereich des Gesanges fällt. Trotzdem ist nicht zu läugnen, daß echter Geschmack nicht so verbreitet ist, wie es zu wünschen wäre. An den meisten Orten wird dem Publikum auch verhältnißmäßig zu selten Ausgezeichnetes geboten, um sich daran zu bilden. Auch jene schnelle Feinfühligkeit, die das bessere Pariser Publikum charakterisirt, fehlt in Deutschland. Wenn man aber dem Reiz des Details nicht so leicht gerecht wird, so faßt man ein Ganzes in seiner Totalität besser auf und das ist doch jedenfalls das Wichtigere.

Indem wir die Theaterregion verlassen, mit ihr freilich das Publikum im weiteren Sinne des Wortes, um uns in die der Concertmusik zu begeben, so athmen wir eine reinere Luft. Die Fortschritte, die hier in den letzten funfzehn bis zwanzig Jahren gemacht worden, sind allbekannt. Ueberall beeifert man sich, nach Kräften die Werke unserer großen Meister zu Gehör zu bringen. Dilettanten wirken dabei freudig mit, Virtuosen tragen so viel wie möglich gediegene Musik vor und die mehr oder weniger gebildete Gesellschaft beweist durch ihre Gegenwart das Interesse, welches ihr diese Richtung einflößt. Hier fühlen sich die in Deutschland zahlreichen Männer und Frauen, in deren Erziehung die Musik eine ernstere Stellung einenom-

men, so recht in ihrem Elemente, und wenn andere durch den Besuch dieser Gattung von Aufführungen auch nur dem Zug der Mode folgen, so ist es doch ein guter Zug, der, wie die Erfahrung lehrt, leicht zum Zuge des Herzens wird. Der bedeutendste Antheil an dem großen Fortschritte, der auf diesem Felde gemacht worden, gebührt aber den Dirigenten jener unzähligen Concert-Gesellschaften, Akademien und Gesang-Vereinen, welche ihre besten Kräfte mit Enthusiasmus an das Gelingen der guten Sache setzen. Kein anderes Land kann sich auf diesem musikalischen Felde mit Deutschland messen, in keinem wird so viel treffliche Musik zu Gehör gebracht, in keinem namentlich einer so großen Anzahl Menschen geboten, wie in unseren zahllosen Haupt- und Residenz-, Reichs- und Provinzialstädten und Städtchen.

Den politischen Individualismus Deutschlands finden wir aber in seinen musikalischen Bestrebungen bis zum großartigsten Lokalpatriotismus ausgebildet. Es giebt wenige Städte von einiger Bedeutung, die nicht in dem, was bei ihnen geleistet wird, die Spitze von dem erblickten, was überhaupt oder doch in einer oder der anderen Gattung geleistet werden kann. Und wie jede Frau, wenn sie auch die Schönheit, den Geist, das Talent einer anderen noch so unparteiisch anerkennt,

doch irgend einen geheimen Punkt weiß, der sie wenigstens in ihrem Innern berechtigt, auf die Nebenbuhlerinnen herunter zu sehen, so der Theater- und Musikfreund einer deutschen Stadt anderen Städten gegenüber; er weiß es nur nicht zu verbergen wie jene und will es auch gar nicht. Das hat so viel auch nicht auf sich, wirkt sogar in manchen Fällen anregend und ermuthigend, nur erschwert es in ungemeinem Grade das Zustandekommen eines vollgültigen Urtheils über Künstler und Kunstwerke. Die bedeutendsten Componisten haben einen endlosen Guerillakrieg zu führen, während eine in Paris gewonnene Schlacht die ganzen Folgen eines siegreichen Feldzuges resumirt.

Ganz besonders im Concertsaal hat das Publikum der verschiedenen deutschen Städte seine eigenthümliche Physiognomien. Ich kenne natürlich nur den geringsten Theil derselben und gerade einige der berühmtesten, wie Wien und Prag, sind mir gänzlich unbekannt. Eine hervorragende Eigenschaft charakterisirt aber das gebildete musikalische Mittel- und Nordteutschland wenigstens, es ist die Kühle.

Die Kühle denjenigen Werken gegenüber, von deren Vortrefflichkeit man überzeugt ist und die man auch wohl empfindet. Aber das Bedürfniß, seine Freude zu äußern, ist nicht stark; es versteht sich ja von

selbst, daß man entzückt ist, wenn sich noch incommodiren?

Die Säle ferner bei neuen Compositionen, welche gut sein können, wenn sie auch der Auctorität der Zeit und des Namens ermangeln. Man setzt sich, in so fern nicht Clique oder Lokal-Patriotismus im Spiele sind, mit ungünstigem Vorurtheil hin, man fürchtet sich zu compromittiren, möglicherweise ungerechten Beifall zu spenden, zu viel zu thun, — zu wenig kann ja keinenfalls schaden.

Ein nicht geringer Theil unseres musikalischen Publikums zeigt gewissen tieferusten, schwerer verständlichen Werken gegenüber eine vortreffliche Eigenschaft, es ist die der steifsten Ergebung in die Langeweile, — ich nenne sie vortrefflich, weil sie für die Folge die Möglichkeit eines näheren Eingehens und Verständnisses nicht ausschließt. Leider aber führt sie zuweilen auch zu einem Laster, welches unter anderen Verhältnissen mit Recht für eines der schlimmsten gehalten wird, zu dem der Heuchelei. Man will beweisen, daß man besonders gebildet sei, für das Schwierigste Verständniß besitze und man zeigt sich entzückt, um sich den Kennern beizählen zu können. Im sogenannten Kenner aber besitze das musikalische Deutschland eine seiner schlimmsten Plagen.

Der Kenner identificirt sich mit einem unserer großen Componisten, er wird sein Statthalter auf Erden oder wenigstens sein Regierungs-Präsident für einen gewissen Kreis. Er sieht mit dem stolzen Selbstgefühle eines Heroen herab auf das kleine musikalische Gewürme, welches sich kläglich abmüht, zu spielen, zu singen, zu componiren, — er hat höchstens Mitleid mit alle dem armen geringen Volke.

Die reine natürliche Freude an der Musik ist ihm entschwunden. Seine Freude besteht darin, ein Auserwählter zu sein vor Tausenden, denn was er hört und wie er es hört, davon haben gemeine Sterbliche keine Ahnung.

Aber er findet sein Publikum (um das es ihm auch hauptsächlich zu thun ist) und sein Einfluß wirkt verderblich, weil es immer Leute genug giebt, die es ihm nachthun möchten oder ihm wenigstens nachsprechen. Genug hiervon!

Zu der großartigen Idee, die man sich im Auslande von der hohen musikalischen Bildung Deutschlands macht, stimmt das vorwiegende Interesse, welches unser Publikum an den Vorträgen der Virtuosen, Sänger wie Instrumentalisten nimmt, nicht recht zusammen. Ein Fortschrittsstichwort, welches heutigen Tages gang und gebe ist, heißt zwar, die Zeit des

Virtuosenthums sei vorüber; aber sie ist es nicht einmal für die, die gar keine Virtuosen sind; sie steht in vollster Blüthe. Allerdings spielen die Instrumentalisten theilweise bessere Sachen, als früher, das ist aber auch Alles. Die größte Theilnahme des Publikums gehört immer den Solisten. Ihnen wird nicht allein der reichste Beifall und der reichste Lohn gespendet, das Interesse am Werke verschwindet neben dem, welches die Sängerin, der Geiger, der Virtuose überhaupt in Anspruch nimmt.

Es ist dies in der Natur der Menschen begründet, war immer so und wird immer so bleiben, man muß es nur nicht läugnen wollen. Eine Persönlichkeit, eine Individualität zieht vor Allem an, und gleichwie der Held allgemeiner interessirt, als der geschichtliche Gedanke, den zu verkörpern ihm beschieden war, so fesselt der ausübende Künstler mehr als das Werk, dem er, in die Erscheinung zu treten, seine Kraft leiht.

Indeß bin ich weit davon entfernt, läugnen zu wollen, daß das Interesse an der reinen Instrumental- wie Chormusik unendlich zugenommen, — drängt man sich doch in manchen Städten zu den Concerten, in welchen ausschließlich Sinfonisches oder Chorales geboten wird. Daß dieser Antheil jedoch in gar keinem Verhältnisse steht zu dem, welchen eine berühmte

Sängerin in Anspruch nimmt, wird jeder Unbefangene zugestehen müssen. Gesetzt, eine neue Sinfonie von Beethoven würde aufgefunden, — wie viele Leute würden kommen sie zu hören, im Verhältniß zu denen, welche herbeieilen würden, um Fräulein Lucca zu beklatschen?

Die reine Instrumentalmusik, wenn sie sich über die flache Unterhaltungsphrase oder die Virtuosenkunststücke erhebt, die reine Instrumentalmusik, wie sie in den Sinfonien, Quartetten, Sonaten unserer großen Meister der Welt geschenkt worden, ist vielleicht die einzige Kunstleistung, in welcher der Deutsche ganz einzig dasteht, nicht allein ohne berechtigte, nein, ohne alle Nebenbuhlerschaft. Es giebt aber keine Kunstgattung, welche an den Zuhörer, wenn er das ihm Gebotene rein und vollständig in sich aufnehmen will, größere Ansprüche machte.

Meine geehrten Zuhörer, was denken Sie wohl, das das Seltenste in der Welt sei? Sie wissen es Alle, aber es ist Ihnen nicht gegenwärtig, — es ist die Liebe. Es ist jene wahre absolute Liebe, die so ganz aufgeht im geliebten Gegenstande, daß der Liebende sich gleichsam seines eigenen Selbst entäußert.

Und von dieser Gattung Liebe muß man ein klein Stückchen mitbringen, wenn man den vollständigen

Eindruck einer bedeutenden Instrumentalmusik in sich aufnehmen will.

In der Oper findet die natürliche Zerstreutheit, welche die meisten Menschen zu ihren Kunstgenüssen mitbringen, die vollständigste Befriedigung. Man giebt sich dem Antheile, den die verschiedensten Ingredienzien auf der Bühne wie im Saale in Anspruch nehmen, abwechselnd hin. Worte und Handlung, Decorationen und Darsteller erklären die Musik, diese jene, es entstehen Wechselwirkungen der mannigfaltigsten Art, derer von Loge zu Loge gar nicht zu gedenken. Und auch bei der bedeutendsten Vocalmusik wird der Aufmerksamkeit wenigstens durch das Verfolgen des Textes ein zartes Leitseil gegeben, an welchem sie mit weniger Mühe über so manche musikalischen Höhen und Tiefen hinüberkommt. Nicht so der reinen Instrumentalmusik gegenüber. Da reicht jenes halbe oder äußerlich unterstützte Anhören höchstens noch aus, um sich einer Folge angenehmer Einzelheiten bewußt zu werden, aber nicht, um ein bedeutendes Ganze in seiner Gesammtheit in sich aufzunehmen. Das musikalische Publikum Deutschlands, welches in so manchen Punkten gegen seine französischen und italienischen Nebenbuhler zurücksteht, ist in seinem viel gepriesenen Verständniß der höheren Instrumentalmusik aber noch nicht so weit, als man

wohl annimmt. Gar oft fiel mir hier und auswärts, die Gegenwärtigen sind natürlich immer ausgenommen, die Geschichte jener Spinne ein, — darf ich sie Ihnen mittheilen?

Ein Naturforscher machte mit einer Spinne Experimente, um zu constatiren, was an dem oft gerühmten Musiksinne dieser so künstlerisch organisirten Thiere Wahres sei. Er kam zu dem Resultate, daß seine Dilettantin durch musikalische Töne herangelockt wurde, weil die Vibration der Luft sie die Nähe einer Fliege vermuthen ließen. Die Nähe der Fliegen, die man fangen möchte, hat schon mancher Spinne beiderlei Geschlechtes musikalischen Sinn beilegen lassen.

Beim Anhören eines bedeutenden Instrumental-Werkes muß man, wie es unsere Sprache so treffend ausdrückt, ganz Ohr sein — man muß jenem unwillkürlichen Gedankengeflatter (sind es Gedanken?), das uns beherrscht, ein möglichst energisches „Halt!“ zurufen, um aufzugehen in denjenigen Gedanken, welche die Quintessenz unseres Lebens aussprechen, in Tongedanken.

Das ist freilich nicht leicht, hauptsächlich aber deßwegen, weil die meisten gar nicht den guten Willen mitbringen, es zu thun. Und doch bin ich überzeugt, daß viele Menschen, die sich für unmusikalische Na-

turen halten, sich der tiefsten Eindrücke theilhaftig machen würden, wenn sie oft bedeutende Instrumentalmusik anhören und ihr den Ernst entgegenbringen wollten, dessen sie bei anderen Dingen nicht ermangeln.

Das Interesse, welches der sogenannten Kammermusik geschenkt wird, ist der sicherste Messer für den musikalischen Geschmack, die musikalische Bildung eines Publikums. In keiner anderen Gattung von Musik tritt der musikalische Gedanke mit weniger äußerlichem Sinnenreiz, Farbenglanz, in so reiner, ich möchte sagen: unverhüllter Gestalt auf, als in dieser. Es ist die vergeistigte Form, in welcher es vielleicht überhaupt der Kunst vergönnt ist, das tiefste Seelenleben auszusprechen, Verstand und Gemüth zu gleicher Zeit mit den feinsten Fäden zu umschlingen. Aber der Hörer muß Hingabe mitbringen, nicht speciell musikalisches Wissen; leider ist aber jene noch viel seltener, als dieses.

Wenn diese hingeworfenen Beobachtungsstückchen, Urtheilsversuche auch nur den geringsten Anspruch auf relative Vollständigkeit machten, so müßte ich mindestens noch von unseren nächsten Nachbarn, den Belgiern und Holländern, sprechen. Ich kenne sie aber nicht genug. Daß die Ersteren sich mehr den

Franzosen, die Letzteren mehr uns Deutschen nähern in ihrem musikalischen Geschmacke, wird allgemein angenommen, ist aber gewiß nichts weniger als erschöpfend. Sicher ist, daß das belgische Publikum sich, nicht allein in der Musik, deutsche Anschauungen immer mehr aneignet, und daß der für phlegmatisch verschrieene Holländer in der Wärme seiner Aeußerungen als musikalisches Publikum den für lebendiger geltenden Deutschen gar oft hinter sich läßt.

Der Kirchenmusik habe ich in diesen Andeutungen nicht erwähnt. Sie liegt überall darnieder, soll sich ja auch nicht an ein Publikum, sondern an eine Gemeinde wenden. Ob sie sich darauf zu beschränken hat, nur eine Art von leisem Accompagnement abzugeben zu den Gefühlen, von welchen man die letztere beherrscht wünscht, oder ob sie diese Empfindungen nach ihrer Weise ausdrücken, sie wo möglich durch ihre Kraft noch steigern soll, das scheint mir der Kern einer Frage zu sein, die viel verhandelt wird, ohne zu irgend einem ersprießlichen Resultate zu gelangen. Muß man es ganz in der Ordnung finden, daß die Kirche nicht Concertsaal werde, so dürfen wir uns um so mehr darüber freuen, daß es uns oft gelingt, den Concertsaal in eine Kirche im besten Sinne des Wortes zu verwandeln.

Ueberhaupt aber darf der Musiker, der es ernst meint, nicht gerade unzufrieden sein mit den gegenwärtigen Zuständen seiner Kunst. In der Breite wird das Flache, Triviale, Sinnenkitzelnde, Nervenerschütternde, wenn auch in stets wechselnder Form, überall die Oberhand behalten. Werden nun auch dem Publikum oft musikalische Rohheiten geboten, die kaum ärger gedacht werden können, — machen sich auf der lyrischen Bühne Dinge geltend, von welchen der gute Geschmack sich widerwillig abwenden sollte, — sind auch Mode, Vorurtheil, Charlatanismus gar sehr mächtig: — auch das Schöne und Edle findet seinen Platz, übt seinen Einfluß aus und findet einen lebendigen Wiederhall in zahllosen Herzen. Und ist es wahr, was der Dichter sagt:

„Es schwinden jedes Kummers Falten,
„So lang' des Liedes Zauber walten!"

so ist es ja nicht der Egoismus des Musikers, welcher mich wünschen läßt, alle Menschen, alle Völker möchten sich vereinigen zu einem großen, harmonischen, wahrhaft musikalischen Publikum.

Worte

dem Andenken Chopin's geweiht.

Durchflochten von Compositionen desselben.

Vorgetragen in einer Erinnerungsfeier an Chopin in Düsseldorf, den 3. Nov. 1849.

Wohl gleicht das Leben einem flücht'gen Traume
Und schnell entflieh'n die Bilder, die es bringt!
Die Jugend braust dahin, die Liebe folgt ihr,
Kaum ist man seiner selber sich bewußt,
Sieht man sich an des Alters eis'ger Schwelle,
„Der Strom der Zeit"
Reißt schnell uns fort zur Ewigkeit.
Doch ziemt es nicht zu zagen und zu klagen,
Wenn ew'gen Gesetzen nur gehorchend
Der Mensch das ihm bestimmte Ziel erreicht
Und hinzieht, woher keine Rückkehr möglich.
Wenn aber Jugend dem Talent sich einet,
Wenn einen Genius die zarte Hülle birgt,
Wenn der, der Tausende erfreut, entzückt,
Auf seiner Laufbahn glänzend stolzer Höhe
Entrissen wird dem liebend trauten Kreise,
Dann mag der Seufzer sich der Brust entwinden,
Die Zähre in dem trüben Auge perlen,
Denn grausam scheint das Schicksal da zu walten,

Spricht unſ'rer Hoffnung, unſ'rer Liebe Hohn. —
Ob wohl das Leben in der Töne Reich
Dem feenhaften, träumeriſch tiefen,
Die, die es leben, ſchneller leben macht?
Ob wohl das Licht, das ewig flackernde,
Der Lebenslampe Oel zu ſchnell verzehrt?
Ich weiß es nicht, doch faſt könnt' es ſo ſcheinen
Wie viele ihrer ſah ich nicht verwelken
Und fallen, eh' des Lebens Herbſt erſchien!
Und ach, der Beſten waren es!
Nicht alle nenn' ich, doch gedenkt Bellini's,
Des holden Sängers ſüßer Melodien,
Der Malibran, die ſeine Weiſen ſang,
An Schubert denkt, der kühn, romantiſch, ſinnig
Dem deutſchen Liede höchſten Schwung verlieben!
Und jenes von euch allen Vielgekannten
Und Vielgeliebten, Vielbewunderten,
Deß' Geiſt ſo oft in dieſen Räumen waltet!
Schon wieder reiht ſich ihm ein neuer an,
Ein Edenbürt'ger, den er kannt' und liebte,
Und deſſen Tönen er oft ſtill gelauſcht.
Nur wenige ſind hier, die dieſes Glücks genoſſen,
Des Glückes, ihn zu kennen, ihn zu hören,
Ihn zu bewunderen und — ihn zu lieben.
Wie Vieles war in ihm vereint zu finden,
Was ſonſt getrennt und fern ſich ſteht!
Des Slawen melancholiſch weiches Weſen,
Sorgloſ verſchwend'riſche Freigebigkeit,
Fränkiſcher Anmuth leichtgeſellige Gabe,
Germaniſcher Tiefe weiter Bildungskreis,
Die herbe Strenge männlich kräft'gen Fühlens
Und weiblicher Empfindung holde Süße.
Vollendetſter Grazie hoher Zauber
Umſchwebte all ſein Thun und Laſſen,
Umſchwebte ſeine reichen Schöpfungen,

Umgab ihn, wenn er uns damit berauſcht.
Seele, Talent und Geiſt, Perſönlichkeit,
So innig waren ſie in ihm verbunden,
Wie einer Lilie Blatt und Duft und Blüthe.
Geſänge, wunderwürdig neu und reizend
Schuf er in Klängen, vor ihm unbekannt.
Doch ſelten hat er Worten ſie geſellt,
Denn er auch litt an Polens tiefen Schmerzen,
Er war entfernt, entrückt dem lieben Vaterland,
Deß' Laute ihm die einzig Theuren blieben;
Nach Warſchau's Fall, nach Polen's Unterliegen
Sah er die traute Heimath niemals wieder,
Jedoch dem Volk, das er das ſeine nannte,
Gehörte er auch in der Fremde an
Und was er auch uns Allen Schönes bot,
Nicht können wir's empfinden, wie die Seinen,
Sie rührt, erhebt es mächtiger noch als uns.
Denn es durchwoben ſeine ed'len Lieder
Des Polen Schmerz, des Polen Heldenkraft,
Sein Lieben und ſein Haſſen und ſein Kämpfen,
Des Volkes laute ſtürmiſche Freude,
Der ritterliche Muth, des Herzens Sehnen,
Die Höhen und Tiefen ſeiner Leidenſchaft.

Nicht reizte unſern Freund die laute Maſſe,
Geſchäftig zog er nicht von Stadt zu Stadt
Die Welt mit ſeines Namens Lärm zu füllen,
Ein kleiner Kreis, nur wen'ger Auserwählten,
Die ihn verſtanden, ganz ihm hin ſich gaben:
Er war es, den am liebſten er beglückt
Mit ſeiner Phantaſien holdem Strome.
Geliebt wurd' er vom erſten Weib der Gegenwart,
Geliebt und ach! verlaſſen — wie war's möglich,
Daß zu entzieh'n ſich ihm ein Herz vermochte,
Das einmal ihm gehört!? — — Genug, Genug!

Er ist dahin, zu besseren Regionen,
Entflohen ist nun jene Feuerseele.
Der ein zu leichtes Kleid geworden war!
Die Finger, fühlend gleich der Sensitive,
Vergeißt'gen nicht mehr die verwaisten Tasten,
Den Freunden fehlt der Freund — der Kunst ein Jünger
Der einzig war und unersetzlich bleibt.
Doch hat er edle Gaben uns gelassen,
Ein köstlich, unvergleichlich, herrlich Erbtheil
(Zu schwer nur leider! würdiger Benutzung)
In seiner Werke ewig jungem Schatz.
Mehr als dem kalten Wort es je gelingt,
(Doch viel zu wenig um sein würdig Bild zu geben)
Mag jetzt von seines Wesens reicher Fülle
In Tönen euch ein schwaches Zeugniß werden.
Horcht, wie er, präludirend nur,
Im engsten Raume sich beschränkend
Das Tiefste ausspricht, was das Herz bewegt!

Praeludium in *e moll*.

Hört weiter, wie er, gleich dem weisen Arzte,
Der uns den bittern Trank, den heilenden
Darreicht, gemildert durch des Honigs Süße,
Die trockne Studie zu verbergen weiß
In Melodien voller Reiz und Anmuth —

Etude in *as dur*.

Ein Liebeslied, ein nächtliches, hört nun
Mit leisem Flüstern holder Herzens Schmerzen.
Durch wonniges Hoffen, sehnsuchtsvolles Bangen
Erklingt der Sturm der tiefsten Leidenschaft.

Nocturno in *fis dur*.

Die flücht'ge Laune eines Augenblickes,
Sie nimmt Gestalt und Form — ein Spiel nur scheint es

Doch oft birgt sich die zärtlichste Empfindung
In solch ein heiter, muthwillig Gewand.

Impromptu in *as*.

Der echte Pole sei euch jetzo vorgeführt
In seiner Tänze muthig frischen Klängen,
Bald feierlich, fast wie spanische Grandezza,
Im stolzen Reigen seiner Polonaise,
Dann zierlich schwebend, sporenklingend, jubelnd,
In der Mazurka launenhaften Rythmen.
Doch nur erinnern sollen diese Weisen
An ihren Namen, denn zuviel hat ihnen
Der Künstler mit verschwenderischer Hand
Gegeben reichster Harmonien Pracht
Und neuester eigenthümlich feinster Führung:
Kaum kann das Ohr, das kunstgewohnte, folgen:
Der Fuß, und wär' er noch so elfenhaft,
Muß ruhen und nur die Seele darf sich wiegen
Auf dieser Melodien süßem Spiel.

Polonaise in *cis moll* und **Masurka's** in *f moll* und *b dur*.

Auch uns'res Vaterlandes schlichter Reigen
Hat ihn zu neuem Schaffen angeregt
Und nie erklang der treue, luft'ge Walzer
So anmuthsvoll und edel wie durch ihn.
Zuweilen möchte man ihn kaum erkennen
In seiner fast zu glänzenden Bekleidung,
Jedoch sie steht ihm gut und lieblich an.

Walzer in *cis moll* und *des dur*.

Der heit'ren Klänge sei's fortan genug.
Schwer reib'n sie sich der heut'gen Feier ein,
Und nur, um euch des lieben Freundes Züge
Zu zeigen, wenn sie lächelnd waren,

Nahm man sie auf in seiner Lieder Folge.
Die Schöpfung einer düster-grauen Stunde,
Sie sei anjetzo noch von euch gehört!
Ward sie ihm eingegeben durch Erinnerung
An sein gebrochen Vaterland?
War es die Ahnung seines frühen Scheidens?

Trauermarsch in *b moll.*

Wir müssen enden — strömt die Quelle auch
In ew'ger Frische reichen Labetrunk,
Man kann und darf nicht zu viel von ihr kosten,
Doch kehrt man gern und oft zu ihr zurück
Wie zu den Melodien uns'res Freundes.
Gedenket sein — weis't einen Ehrenplatz ihm an
Im Pantheone liederkund'gen Sänger.
Er war vollendet, hat vollendet,
So ist er doppelt selig denn zu preisen,
Denn ewig leben wird er hier wie dort.

(Man schloß mit dem Chore: „Wir preisen selig ꝛc." aus Paulus.)

Prolog

am Geburtstage Beethoven's.

Gesprochen im Gesellschafts-Concert den 17. Dec. 1850.

Erhaben über der irdischen Macht,
Der Mächtigsten, thronet der Genius,
Mächtiger denn sie alle!
Er allein entzündet die Herzen,
Er allein beherrschet die Seelen,
Er ist der König der Geister!
Weit über Land und Meer
Dringt sein Wort.
Durch Jahrtausende tönt sein Lied,
Begeisternd wirkt der Klang seines Namens:
Die bescheidene Stätte, wo er geweilt,
Betreten mit Ehrfurcht ferne Geschlechter,
Und erscheint in dem Wechsel der Zeiten
Dem ewig gleichen, mühsam gezählten,
Der Tag, welchem die Sterne leuchten,
Die ihm beim Eintritt in's Leben geblinkt,
Begrüßen wir ihn als einen Geweihten.
So thun wir heute des Mannes gedenkend,
Des Auserkorenen, göttlich Begabten,
Deß Sang uns irdischer Schranke entrückt,
Die Seelen erfaßt und hinaufzieht
Zu Regionen höheren Sein's.
Ein Priester war er voll heiligen Geistes,
Sein Lied war Gebet!

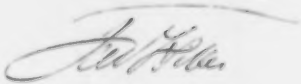
Ein Held, voll Stärke und Thatkraft
Kämpfte er den schweren Kampf.
Den Kampf gegen flache Gemeinheit,
Und blieb Sieger!
Prophetenhaft schaut' er die Zukunft,
Mißverstanden, unerkannt,
Unsägliches duldend,
Aber getreu der Wahrheit
Bis an sein Ende.
Die Freiheit sang er, die Liebe,
Den Schöpfer in seinen Werken,
Und die Freude, wenn sie die Seelen
Mit sympathischer Macht verbindet
Und sie hinführt zu dem,
Der hinter den Sternen wohnt!
Dank sei ihm und Verehrung,
Ihm, der uns über den Jammer der Zeiten,
Ueber schnöder Selbstsucht Streit,
Ueber den Schein und über die Lüge emporhebt
Und in unsere Seelen gießt
Heilige Klänge, Verkünderinnen
Dessen, was ewig edel und schön, wahr und rein
Unsere Herzen ahnungsvoll erbeben macht,
Und sie erfüllt mit Hoffnungen
Ewigen Strebens, ewigen Lebens,
Gottheitgleicher Unsterblichkeit.

Königliche Universitäts-Bibliothek

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Aus dem

Tonleben unserer Zeit.



Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

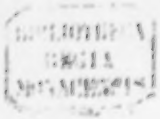
von

Ferdinand Hiller.

Neue Folge.

Mit dem Portrait des Verfassers nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1871.



Ihrer Majestät

der Kaiserin-Königin

Augusta

in dankbarer Verehrung

zugeeignet

Vorwort.

Der geehrte, mir persönlich befreundete Verleger dieses Bändchens wollte mit der Veröffentlichung nicht warten bis dasselbe zu einem ansehnlichen Bande gediehen sein würde. Vielleicht meint er daß die dicksten Individuen nicht immer die gesündesten seien und daß ein schlanker Geselle sich in der Menge leichter durchzuwinden wisse als einer der zu vielen Raum in Anspruch nimmt. Jedenfalls verlangt ein Buch um so viel mehr Minuten als es Blätter enthält — wer aber hat heutigen Tages noch Zeit? Höchstens diejenigen die zum Lesen keine finden.

Die Ludwig van Beethoven betreffenden Aufsätze entstanden auf den Wunsch verschiedener freundlicher Redaktionen, welche bei Gelegenheit der hundertjährigen

Geburtsfeier des großen Meisters einige Zeilen von mir beanspruchten. Es mag dies entschuldigen daß sich Manches in denselben wiederholt und Allzuvieles mangelt. Man sollte freilich über einen Mann wie Beethoven nicht nur „gelegentlich" sprechen — aber wie häufig ist man stumm wo man am innigsten liebt!

Köln, Christi Himmelfahrt 1871.

Ferdinand Hiller.

Inhalt.

Seite

Zu viel Musik 1

Musikalische Briefe. I. 19

II. 31

III. 56

Erinnerungsfeier an Johann Sebastian Bach . 67

Nachruf an Moritz Hauptmann 79

Nachruf an Rossini 87

Ludwig van Beethoven.

Zum 17. December 1870 97

Zur hundertjährigen Geburtsfeier L. v. Beethoven's . 107

Biographische Skizze 125

Aus den letzten Tagen L. van Beethoven's 169

Beethoven's Clavier-Sonaten 180

Zu viel Musik.

Toujours perdrix!

Wohin soll sich ein armer geplagter Musikus vor der Musik retten, die ihn heutigen Tages wie eine zweite Atmosphäre Tag und Nacht umgiebt? — — Früh steht er auf und freut sich der morgenlichen Frische (— die Alliteration ist zufällig entstanden —); er tritt an das Fenster, um Luft und Einsamkeit einzuathmen: da erzittert in der Ferne leiser Trommelwirbel, — er kommt näher und näher, — Fanfaren ertönen und Schaaren stolzer Küraſſire, hoch zu Pferde, ziehen vorüber. Der Marsch, der geblasen wird, könnte viel schöner sein, aber gern folgt das Auge den jugendlichen Reitern und Gedanken mannigfacher Art erstehen, während jene dahinziehen und der Musikus sich an sein Pult setzt.

Er nimmt seinen Goethe und vertieft sich in unsere deutsche Odyssee, in Hermann und Dorothea. Was ist das? Steht die Nachbarstochter auch so früh schon

auf? Wahrhaftig, sie studirt die „Schule der Geläufigkeit". Das wackere Mädchen!

„Dieser sprach: Ich table nicht gern, was immer dem Menschen
Für unschädliche Triebe die gute Mutter Natur gab."

Das Kind spielt aber doch sehr holperig.

„Denn was Verstand und Vernunft nicht immer vermögen, vermag oft
Solch ein glücklicher Hang, der unwiderstehlich uns leitet."

Das Mädel spielt aber gar zu falsch! „Solch ein glücklicher Hang!" — der Pfarrer hat gut reden, — nein, das geht nicht zusammen — besser noch, man sieht zum Fenster hinaus!

Es ist lebendig geworden auf der Straße, sehr lebendig. Du mein Gott, kommt da nicht der Bursche mit dem Hut von Pappendeckel? Er ist's, er macht Halt, gerade gegenüber — die Drehorgelei beginnt, das Duett aus Norma wird abgewunden — »in mia mano alfin tu sei!« Ich bin in deinen Händen! Unglückseliger, warum mußt Du auch Gewerbesteuer bezahlen? Welch ein Gewerbe!

Alle Stimmung zur Arbeit ist vernichtet — es geht an die Geschäfte, die der Vormittag mit sich bringt und die Stunde der Mittagsmahlzeit kommt näher. Mit einem durchreisenden Collegen ist verabredet worden, in dem ersten Gasthofe an der Wirthstafel zu speisen. Ver-

gnügt setzt man sich zusammen nieder. So Vieles hat man sich zu fragen, so Vieles zu erzählen, man ist so gemüthlich einsam inmitten aller jener fremden Gesichter. Aber die Rechnung ist ohne die Tafelmusik gemacht. Der Marsch aus dem Propheten bricht los und die große Trommel dringt Einem bis in das Innerste des Magens. Als ob rennende Kellner, klirrende Teller, scheltende Gäste nicht vollkommen ausreichten, um jene erhöhte Stimmung hervorzubringen, in welcher wir Deutschen uns so behaglich fühlen! Nein, es gehört vor Allem dazu, daß man sein eigenes Wort nicht verstehe. Eilen wir fortzukommen!

Der Zug nach B. geht in einer Viertelstunde ab. Dort wollen die Freunde das Versäumte nachholen. Die paradiesische Aussicht, die herrliche Luft, die ländliche Ruhe — dafür erträgt man gern den Lärm der Eisenbahn. Eine Stunde ist ja schnell verraucht und der schönste Abend ist zu erhoffen. Aber schon beim Aussteigen wird der liebliche Traum wenn auch nicht zerstört, doch verkümmert. Blechmusik erschallt von der Höhe, wohin vor der sich flüchten?

Die Freunde geben den schönen ersehnten Platz auf und wenden sich nach dem Gehölz, um durch dieses auf eine reizende Anhöhe zu gelangen. Auch dort findet man einen guten Sitz und einen guten Schoppen. Da hören die Aermsten Schritte hinter sich — ein zer-

lumpter Junge naht, es ist ein verkleideter Apoll. Denn jetzt beginnt er seine Künste auf jenem Instrumente, einem der wunderbarsten Producte unserer wunderbaren Industrie: er läßt seine Ziehharmonika ertönen. Und er ist ein Gentleman, er läßt sich kein Almosen gefallen! Je reichlicher man ihn beschenkt, je toller wird sein Gestöhne. Mitten im Aerger lachen sich die Freunde selbst aus.

Zur Stadt zurückgekehrt es ist recht spät worden wollen die Gefährten vor der Trennung sich noch am Ufer des Flusses ergehen. Der Vollmond steht am Himmel, zahllose Sterne blinken — welch eine Zaubernacht! Aber ihr Schicksal ist noch nicht erfüllt. Aus zwei Gärten dringen die Töne von zwei Orchestern, von zwei Musikstücken zu gleicher Zeit an ihre Ohren. O süße Macht der Harmonie, du kannst den Menschen zur Verzweiflung bringen!

Ueberlassen wir die Freunde ihrem Verhängniß, sie werden sich nicht in's Wasser stürzen. Es ist ja auch ganz gleichgiltig, ob alle der Klingklang sie ennuyirt oder erfreut. Der Musiker ist für die Musik da, die Musik nicht für ihn. Aber eine Frage ist es, die man erörtern mag, wenn auch Nichts dabei herauskommt, in wie fern nämlich eine ersprießliche Wirkung auf ein verehrungswürdiges Publicum von diesem ewigen Getön

zu erwarten ſei. Wie lieben Sie's? wie lieben Sie's nicht? wo lieben Sie's? heißt es im Pänderſpiel — wir wollen hierauf antworten.

Sicherlich kann die Maſſe von Muſik, die man gegenwärtig dem cultivirten Europa, vielleicht auch nur dem cultivirten Deutſchland als Ohrenweide bietet, nicht dazu beitragen, die Freude an derſelben zu erhöhen. Die Baſis des Genuſſes, den die ſchöne Kunſt der Töne den Menſchen verſchafft, iſt der Ton und es iſt nicht gut, wenn man gegen denſelben abgeſtumpft wird. Welchen Eindruck Muſik machen würde, wenn man ſelten welche hörte, iſt zu unſeren Zeiten kaum mehr zu ermeſſen. Annähernd mag man ſich eine Vorſtellung davon machen, wenn man ſich erinnert, welch eine Wirkung im erſten Moment die ungewohnte Fülle und Pracht des Tonmaterials bei einem Muſikfeſte hervorbringt. Indeß, wäre es nur die Blaſirtheit in Bezug auf den elementaren Reiz der Tonkunſt, die wir zu conſtatiren haben, es wäre noch nicht ſo ſchlimm. Erſt da, wo Geſchmack, Geiſt und Gemüth ihre Rechnung dabei finden, fängt die Freude an der Kunſt an und ein allzu großes Vergnügen am bloßen Klang würde beweiſen, daß der Zuhörer auf einer Stufe ſteht, die ihm ein halbwegs höheres Verſtändniß unmöglich macht.

So übermäßig viel wird aber in unſerer Zeit auf

Schritt und Tritt, in öffentlichen Gärten und auf öffentlichen Plätzen und in öffentlichen Sälen den Leuten Musik geboten, daß sie fast aufhört ihnen etwas mehr zu sein, als eine gewohnt gewordene Begleitung zum Essen und Trinken, Schwatzen und Flaniren, wenn sie nicht geradezu unbequem, ja störend wird. Die Wahrheit des Ausgesprochenen wird jeder unbefangene Beobachter bestätigen müssen. Man wird aber vielleicht einwenden, ich nähme die Sache zu ernst, zu eitel, als ein Künstler, der die eigene Würde in seiner Kunst beleidigt sähe — mit Nichten. Die Musik hat vielerlei Aufgaben und diejenigen, in welchen sie sich bis zu einem gewissen Grade unterordnet, sind nicht die untergeordnetsten. Wenn sie als Tanz, als Marsch rhythmische Körperbewegungen ordnend dient, so erfüllt sie eine ihrer naturgemäßesten Bestimmungen. Ja, in so manchen Fällen, wo sie nur als ein Element, aber als ein unentbehrliches benutzt wird, mag man sich's ruhig gefallen lassen — in ihrer Herabwürdigung liegt noch ein Beweis ihrer Macht. Aber sie wird mißbraucht und mißbraucht sich selbst, wenn sie selbständig hervortritt und kaum Beachtung findet.

Wie weit nun diese populären Aufführungen Beachtung verdienen, ist eine zweite Frage und wenn man unbedingt sich gegen die Quantität dieser Produc-

tionen erklären muß, so ist gegen die Qualität auch gar Vieles einzuwenden, sowohl in Betreff des Was? als des Wie?

Die Menschen die Musiker ausgenommen hören lieber Bekanntes als Neues. Der Musiker ist zwar „auch ein Mensch, so zu sagen" und er auch liebt die Werke, die er liebt, sich oft wieder vorzuführen oder vorführen zu lassen, aber das Neue hat einen eigenthümlichen Reiz für ihn, weil es seine Neugierde erregt und sein Auffassungsvermögen in höherem Grade in Anspruch nimmt. Das Publicum hingegen, in allen seinen Schichten, zieht vor, bequem zu genießen und man kann ihm kaum einen Vorwurf aus einem Triebe machen, der so tief in der menschlichen Natur begründet ist. Die schnellste und allgemeinste Verbreitung wird der Opernmusik zu Theil — kein Wunder daher, wenn man sie allüberall vorzugsweise den Leuten vorspielt. Das geschieht aber, wenn nicht immer, doch allzu oft in so geschmackloser, ja sinnloser Weise, daß es den allgemeinsten Widerwillen erregen müßte, wenn Sinn und Geschmack etwas mehr verbreitet wären, als es, trotz unserer gepriesenen Cultur, der Fall ist. Die Vorführung der greulichsten Trivialitäten, wenn sie im Musentempel Glück gemacht, ist wenigstens zweckentsprechend: Gartenconcerte sind keine pädagogischen

Anstalten. Aber wie vielfach hört man nicht, wohl ein paar stark accentuirter Melodieen wegen, Stücke, welche rein Scenisches, oder gar Recitativisches enthalten, was denn von der abgeschmacktesten Wirkung ist. Der höchste Grad verletzender Sinnlosigkeit, man darf sagen unmoralischer Kitzelei, wird aber erreicht im allgemein verbreiteten sogenannten Querlibet.

Einen faulen Topf un pot-pourri nannte man vor nicht lange entschwundener Zeit eine Zusammenstellung beliebter Melodieen, aus welchen man, vermittelst einiger Variationen, einiger mehr oder weniger flachen Durchführungen, eine Art von musikalischem Ganzen herzustellen sich bemühte. Unter dem höchst unrechtmäßigen Namen „Phantasie" wurde die Form später von großen Virtuosen benutzt, welche darin Gelegenheit fanden, neben gefälligem Allbekannten Unerhörtes zu bringen und durch die Macht des Contrastes doppelt zu wirken. Man würde aber den geringsten Bearbeitern dieser Gattung von Stücken schweres Unrecht thun, wenn man ihre Machwerke vergleichen wollte mit jenen „Was man mag-Producten".

Eine Melodie erklingt — kaum erfaßt wird sie unterbrochen, um dem Anfang einer anderen Platz zu machen, und so wird Anfang an Anfang gereiht, bis es doch einmal — endlich — aufhört. Es giebt

keinen Vergleich für den Mißbrauch, der hier mit den reizendsten Eingebungen des Genies getrieben wird. Das bei der älteren Generation in jungen Jahren beliebte Kaleidoskop gewährte einen hohen künstlerischen Genuß im Verhältniß zu diesem musikalischen Bilderwechsel; man mochte noch so schnell drehen, das Auge erfaßte doch immer ein Ganzes — aber hier hält man eine Revue über ein Bataillon lahmer, hinkender, einbeiniger, stelzfüßiger Gesänge. Die Quälerei der Nerven, die freilich im gesprochenen und gesungenen Drama, im Roman und im Tageblatt heutigen Tages eine bedeutende Rolle spielt, macht sich hier mit der flachsten Bequemlichkeit breit — man nennt das an- und aufregende Wirkung. Oder soll es eine Memorirübung für die musikalisch belesenen Hörer sein? Denn freilich ist der Ausruf „wo ist das her? und dies und das?" der einzige, zu dem der Eine oder Andere veranlaßt wird. Die Locken des Gedächtnisses, wenn diese kühne Metapher gelten kann, werden gezogen, gezupft, gerupft, — man muß dabei stille halten — und das soll eine Freude sein? — Es ist schnöde Verunglimpfung der Kunst und des Hörers. Das gesungene Quodlibet in seiner Possenhaftigkeit ist lange nicht so schlimm, — denn in diesem spielt das Wort die Hauptrolle und der schlechte Witz, der ja sehr amüsant sein kann, gehört

dem Worte an. Aber die reine Musik, die Instrumentalmusik, ist eben so ungeeignet zur Posse, als zur Philosophie.

Unsere moderne Instrumentation, die so klobig zu sein weiß, als sie fein und raffinirt ist, macht sich bei diesen populären Aufführungen oft in fatalster Weise geltend. Da es vor allen Dingen dem Rhythmus gilt, so wird dieser Einem, nach dem Sprichwort „was man nicht im Kopfe hat, muß man in den Beinen haben", nicht allein eingepaukt, sondern auch eingetrommelt. Die in mancher Beziehung sehr problematische Vervollkommnung der Blechinstrumente bringt betäubende, aber auch burleske Erscheinungen zu Tage. Die hervortretendste — man ist sie aber schon ganz gewohnt worden — ist die des sentimentalen Trompeters.

Der sentimentale Trompeter ist vielleicht auch bei Volksversammlungen, Schützenfesten, in hohen und niederen Parlamenten zu finden — hier aber haben wir es mit diesem nicht zu thun. Von jenem nur ist die Rede, der sich mit der ganzen Tiefe seines Gemüthes und der ganzen Süßigkeit seines Bleches der Cantilene widmet. Wie hat er sein stolzes, kriegerisches Instrument zu zähmen gewußt! Als ein wahrer Thierbändiger steht er da, der mit dem Löwen wie mit einem Pudel spielt. Die Trompete schmachtet, klagt, zittert

vnter seinen Lippen. Die schmelzendsten Ritardandos der italienischen Sängerin, ihr Hinsterben und Aufraffen, nichts läßt er unversucht; — der zum deutschen Liebeslied umgeschaffene Jodler erschreckt ihn nicht. Alle Accente der Empfindung und Leidenschaft weiß er sich anzueignen. Er bebt und säuselt! — er schmettert Coloratur! — er trillert Sehnsucht! —

Daß es bedeutende Componisten waren, die ihn zu der Erkenntniß der ihm innewohnenden Kraft geführt haben, mag zu seiner Entschuldigung dienen — sie hätten es vielleicht unterlassen, wenn sie geahnt hätten, zu welchen Verirrungen sie die erste Veranlassung gaben.

Es ist höchst bemerkenswerth, wie viele Musiker es zu unserer Zeit giebt, die mit dem Orchester zu schalten und zu walten wissen. *Wie im vorigen Jahrhundert* der geringste Organist eine Dosis gesunden Contrapuncts inne hatte, so verstehen jetzt die meisten Regimentskapellmeister auf eine aufführbare und oft wirkungsvolle Weise zu instrumentiren. Man findet unter ihnen sehr tüchtige Leute, die mit ihren Mitteln trefflich zu hantieren wissen, aber wie bei Allem in der Welt bilden doch die Mittelmäßigen die Majorität. Da es aber, nach Goethe, „keinen Fiedler giebt, der nicht lieber eigene Melodieen spielte", so legt auch in diesen Kreisen Jeder die Hand an's Werk, wenn auch nur um die

Melodieen Anderer für sein Orchester zu setzen. Und da kommen denn oft, da eine tiefere harmonische Ausbildung fehlt, trübselige Sachen zum Vorschein. Es ist haarsträubend, um ein Beispiel zu geben, mit welchen Accorden versehen man oft unser herrliches englisch-preußisch-sächsisches Volkslied „God save im Siegerkranz" zu hören bekömmt. Gute, reine Bearbeitungen solcher und ähnlicher Gesänge müßten allgemein angenommen und nicht immer neu versucht werden. Eine starke musikalische Polizei thäte noth gegen alles Polizeiwidrige, womit man verfolgt wird.

Warum hört man bei uns in Norddeutschland so selten schöne Tänze an öffentlichen Orten spielen? Um einen Walzer von Strauß gäbe man gern ein halb Dutzend Opernfinales. An den Wiener Tanzmelodieen würde sich der fanatischste Anhänger Bismarck's erlaben und die Suprematie Oesterreichs auf diesem Gebiete willig anerkennen. Wenn denn überhaupt unter jedem Baum und Strauch, zu Lande und zu Wasser, auf den Bergen und in den Thälern musicirt werden soll, so mache man es frisch und fröhlich, und lasse die Decorationsmusik dort, wo sie hingehört — inmitten der Decorationen.

Vor Allem aber gebe man uns Musik in homöopathischen Dosen bei feierlichen Mahlzeiten — loyalen,

nationalen Banquets u. dgl. Etwas Instrumentalgeräusch zum Anfang und zum Ende — ein paar lustige Lieder in der Mitte — das Mehr ist wahrlich vom Uebel. Man macht uns Deutschen ohnedies seit Jahrhunderten den Vorwurf, wir äßen zu viel und tränken viel zu viel. Wie soll man sich aber den Magen nicht verderben, wenn das Gespräch mit dem nächsten Nachbar zu einer demosthenischen Lungenübung wird? Wie viele geistreiche Gedanken sind bei solchen Gelegenheiten von Berri verschlungen, Meyerbeer zum Opfer gebracht worden! Und wie viel Katzenjammer hat Offenbach auf dem Gewissen! Seien wir ein wenig weniger musikalisch und wir werden musikalischer werden.

Boccaccio hat eine Novelle, die man fast wieder erzählen darf. Sie spielt auf religiösem Gebiete. Ein Christ habe einen Juden zum Freunde gehabt im 14. Jahrhundert und habe Nichts sehnlicher gewünscht, als ihn zu bekehren. Der Jude wollte lange Zeit davon Nichts wissen im 14. Jahrhundert — endlich aber habe er sich, zur großen Beunruhigung seines Freundes, entschlossen nach Rom zu pilgern, um dort das Christenthum an der Quelle kennen zu lernen. Angstvoll erwartet der Freund während sechs langer Monate seine Rückkehr — endlich erscheint er, glücklich, bekehrt, getauft. „Ist's möglich?“ ruft der Christ aus. Der

Convertit erwidert: „Wenn trotz der tollen Wirthschaft, die ich in Rom gefunden im 14. Jahrhundert, die christliche Religion die weltbeherrschende ist, so muß sie auch die wahre sein."

Und wenn unsere edle Tonkunst trotz allem Unfuge, der mit ihr getrieben wird, nicht aufhört erhebend und beseligend zu wirken, so beweist auch sie ihre tiefe und ewige Herrlichkeit.

Mit der Liebe ist es auch nicht anders!

Musikalische Briefe.

I.

Es ermangelt seit einer Reihe von Jahren der Tonkunst (wie der Poesie, wie der Philosophie und so manchen anderen hohen Dingen) an einem großen Genius, und sie sah in dieser Hinsicht schönere Zeiten. Zahlreiche Gebrechen sind dem musikalischen Treiben des Tages nachzuweisen, — aber das wird wohl immer so gewesen sein. In vielfachen Beziehungen jedoch herrscht in der Tonwelt eine so betriebsame, erle Thätigkeit und Rührigkeit, wie sie in so ausgedehnter Weise wohl kaum noch Statt gehabt. Es ist, als habe man ein unermeßliches Erbtheil angetreten, welches genau kennen zu lernen, zu ordnen, zu sichten, zu verwalten, zu genießen man alle Kräfte anwende. Alte Urkunden werden hervorgesucht, das Leben der früheren Besitzer wird erforscht, Baufälliges wird hergestellt, Ungenutztes dem Gebrauche übergeben, das Erbreich wird chemisch untersucht, die Witterungsverhältnisse werden beobachtet, — ich weiß nicht, was noch alles geschieht in einem solchen

Falle, da mir jede Erfahrung mangelt. Aber trotzdem hat es mit meinem Vergleiche seine Richtigkeit. Nie hat sich die Anerkennung der Musik in culturhistorischer Hinsicht so bethätigt, wie jetzt — nie hat man den Schätzen einer früheren Zeit so emsig nachgeforscht — nie das Leben und den Bildungsgang ihrer größten Repräsentanten so durchforscht. In physikalischer, in psychologischer, ästhetischer Beziehung wenden sich ihr die bedeutendsten Geister zu, die musikalische Erziehungskunst macht theoretisch und technisch täglich neue Anstrengungen, um zum Ziele zu gelangen. Wo man irgend die Mittel dazu hat, sucht man Meisterwerken früherer Epochen durch gute Aufführungen gerecht zu werden; es treten Namen und Compositionen zu Tage, welche Generationen hindurch gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen gewesen. Zwar bleibt unendlich viel mehr zu thun übrig, als gethan worden, und Manches bleibt unerreichbar. So wird man leider in der Geschichte der Musik nie zu den Resultaten gelangen, welche man bei der der bildenden Künste schon erreicht. Aber anregend und erhebend ist es, vollends für den Tonkünstler, diese Rührigkeit, diese oft so uneigennützige Thätigkeit zu beobachten, wo er sich nicht daran betheiligen kann, und zur schönen Pflicht wird es ihm, seine paar Sandkörner hinzuzuführen zu dem großartigen Ge-

bäude, welches der populärsten aller Künste nach und nach aufgeführt wird.

Wenn der Geschichte der Tonkunst die Möglichkeit abgesprochen wurde, der der Plastik gleich zu kommen, so beruht dies auf der Abwesenheit musikalischer Erzeugnisse der alten Welt. Trotz der vielfach durchforschten theoretischen Werke über die griechische Musik, trotz der scharfsinnigsten Untersuchungen der größten Gelehrten wird die antike Tonkunst stets ein Nebelbild bleiben, in welchem Jeder, der es zu erhellen sucht, eine andere Gestalt zu sehen glaubt. Es fehlen uns die Gesänge, die weder in Erz noch in Marmor zu ewiger Dauer gestaltet werden konnten. Wäre aber der Forschungstrieb, der unsere Zeit dem historisch Gewordenen gegenüber auszeichnet, um ein Jahrhundert später erwacht: welcher Schätze wäre man nicht abermals verlustig geworden! Wie viele Monumente der neu sich erzeugenden christlichen Tonkunst sind nicht schon verloren! Welcher Anstrengungen, welcher Arbeiten bedurfte es und bedarf es nicht, das noch Vorhandene zu retten, zu entziffern, der Nachwelt aufzubewahren! Ja, viele der bedeutendsten Werke der größten neueren Componisten, zu welchen doch die Meister des vorigen Jahrhunderts zu zählen sind, werden eben jetzt erst vielleicht dem Untergange, jedenfalls der Verschollenheit entzogen.

Und dies ist doch das Allerwichtigste, denn ein wahres Kunstwerk ist unersetzlich, die Geistesthat, welche es hervorgebracht, läßt sich nicht erzählen, nur ihr Product giebt von ihr wirkliche Kunde.

Es ist eine der schlimmsten Eigenheiten der Tonkunst und die hauptsächlichste Ursache der meisten ihrer Uebel, daß ihr Leben dem Publicum gegenüber auf der Industrie beruht. Wenn das Schöne der Speculation bedarf, um an den Tag zu treten, so ist das ein gefährliches Experiment, welches üble Folgen aller Art nach sich zieht. Von den letztern soll heute nur erwähnt werden, was auf die Erhaltung von bedeutenden und bedeutsamen Compositionen Bezug hat. Das Verständniß der meisten einer früheren Zeit angehörigen ist schwierig, sie können kein großes Publicum finden, und doch sind sie nur durch Vervielfältigung vor dem Untergange zu retten. Jede Veröffentlichung von Werken der Kunst oder Literatur ist ihrer Natur nach auf pecuniären Gewinnst angelegt; wo also bei der Unpopularität eines Unternehmens dieser wegfällt, steht das Gelingen desselben in Frage. Der großen Masse wird es aber nie klar zu machen sein, daß z. B. die Erhaltung der Meisterwerke deutscher Tonkunst für den Ruhm der Nation nicht minder wichtig ist, als die Restauration oder der Ausbau schöner alter Kirchen. Glück-

licherweise bedarf es zu jenem auch nicht der kolossalen Mittel, wie zu diesem, und die uneigennützige, hingebende Liebe Weniger führt zu Resultaten, welche sowohl für das Leben der Tonkunst, wie für deren Geschichte von der größten Wichtigkeit sind. Was könnte erst geschehen, wenn die wohlhabende und gebildete Classe ihr Scherflein zu jenen Unternehmungen beitrüge, ohne davon persönlichen Genuß zu erwarten! Eine passende Benutzung der musikalischen Hieroglyphen, die ihr in's Haus geschickt würden, ließe sich immer leicht finden.

Zu den bedeutendsten, wichtigsten musikalischen Veröffentlichungen gehören diejenigen der Bach- und Händel-Gesellschaften. Die deutsche Bach-Gesellschaft ist schon glücklich zu ihrem 16. Jahrgange*) gelangt. Fürsten und Musiker bilden die Majorität der Mitglieder, deren Anzahl 400 nicht erreicht. Die später entstandene Händel-Gesellschaft, die soeben ihre 28. Lieferung ausgegeben, zählt nicht ganz so viele Mitglieder, aber König Georg von Hannover spendet einen jährlichen Beitrag von tausend Thalern, was man rühmend erwähnen muß und was gewiß Jeder gern erfährt. Trotz alledem wäre es unmöglich so weit zu kommen, wenn nicht die Herausgeber in aufopfernder Weise sich ihren schwie-

*) Bis 1871 erschien noch der 17. und 18. Jahrgang.

rigen, zeitraubenden Arbeiten unterzögen. Bei den Bach'schen Werken ist hier vor Allem Wilhelm Rust in Berlin zu nennen. Der Herausgabe Händel's steht sein trefflicher Biograph Chrysander fast ganz allein vor. Es ist schade, daß er zur Anfertigung der Clavierauszüge sich nicht mit einem tüchtigen Tonkünstler verbindet, wie es auch unangenehm berührt, bei begierig erwarteten Aufschlüssen über manche Werke von dem Vorworte der Partituren auf die Biographie, von dieser wieder auf die Jahrbücher musikalischer Wissenschaft verwiesen zu werden. Dies ist jedoch Nebensache, und gegen die gewissenhafte, mit echt kritischem Geiste nach den besten Quellen hergestellte Ausgabe der Partituren ist nichts einzuwenden. Ist es nun nicht ganz unglaublich, daß für die Werke des größten und populärsten deutschen Tondichters, für die Mozart'schen, bisher am allerwenigsten geschehen ist? Clavierauszüge Mozart'scher Opern gehören freilich fast zu Haushaltungs-Gegenständen — aber wie sind sie angefertigt! mit welchen Uebersetzungen sind sie versehen! wie viel fehlt den meisten auch nur zu materieller Vollständigkeit! Zu einer halbwegs untadelhaften Herausgabe der Partituren aber von jenen Werken, die zu den schönsten Blüthen des menschlichen Genius gehören, ist es bisher noch gar nicht gekommen.

Während die französische Gesetzgebung seit so langer Zeit den Producten des Geistes gerecht werden war (was in unserer Kunst den Vortheil hatte, daß von Lulli bis Gounod alle zur Aufführung gelangten Opern in Partitur gestochen werden sind), herrschte bekanntlich bei uns in Deutschland bis vor Kurzem in diesen Dingen die anarchischste Gesetzlosigkeit. Wollte beispielsweise ein Componist irgend einen Nutzen aus seinen Werken für das Theater ziehen, so durfte er sie nur durch Abschriften vervielfältigen lassen. Die Nachtheile, die das im Gefolge hatte, sind leicht einzusehen. Der größte gar nicht mehr gut zu machende derselben ist der, daß eine bedeutende Anzahl von Opern, die freilich nicht ersten Ranges waren, aber doch bei den Zeitgenossen außerordentlichen Anklang fanden, in ihrer wahren Gestalt ganz verloren gehen werden, da das Interesse an denselben zu sehr geschwunden ist, um heute oder später die kostbare Veröffentlichung durch den Stich zu ermöglichen. Die Partituren eines Dittersdorf, Winter, Weigl und Anderer sind uns schon fast unzugänglich. — Keine der Spohr'schen, keine der Marschner'schen Opern ist in Partitur gestochen, Weber's Euryanthe erst vor Kurzem durch C. Rudorff herausgegeben worden. Mit wahrem Jubel muß es nun Jeder, der sich für Musik interessirt, begrüßen, daß die

berühmte, zu allen großartigen Unternehmungen stets bereite Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig es unternommen, Mozart's Meisterwerke in prächtigen Partitur-Ausgaben stechen zu lassen, und daß Julius Rietz als verantwortlicher Redacteur dabei mitwirkt. So ist in allen Beziehungen das Allerbeste zu erwarten. Idomeneo und die Entführung aus dem Serail sind schon veröffentlicht*) und geben davon Kunde.

Wie schade, daß es nicht eben so leicht ist, sich einen gewissen Grad musikalischer Bildung anzueignen, als etwa Lesen zu lernen: denn das Wonnegefühl, in die Partitur eines großen Meisters unterzutauchen, gehört gewiß zu den größten, die es im Bereiche der Künste giebt. Goethe'sche Worte umbildend könnte man davon sagen, man sehe mit hörendem Auge, höre mit sehendem Ohr. Das sonst Vorüberrauschende wird zum ruhigen Bilde, der Strahl des einheitlichen Gedankens wird zur Iris reizender Farben. Und bei keinem Meister, bei keinem, wird diese Analyse, an der so verschiedenartige Anschauungen sich bethätigen, zu einem so reichen Genusse wie bei Mozart. Diesem gottbegnadeten Menschen war eben Alles verliehen: der unerschöpflichste

* Seitdem erschienen noch: Der Schauspieldirecter, Figaro's Hochzeit, Die Zauberflöte; Così fan tutte befindet sich unter der Presse.

Quell der Erfindung, der höchſte künſtleriſche Verſtand, eine Meiſterſchaft wie wir ſie im Walten der Natur bewundern, und die das Kleinſte wie das Größte durchdringende Macht der Schönheit. Jedes Organ, deſſen er ſich bedient, wird zum beſeelten Geſchöpfe, jedes ſpricht ſeine eigene Sprache in der höchſten Vollendung, jedes ſchweigt zur rechten Zeit. Da wünſcht man nichts hinzu und nichts hinweg, und wenn man zum hundertſten Male darin forſcht, entdeckt man wieder Neues. Das kindliche Gemüth bezaubernd, bleiben dieſe Werke dem gereifteſten Künſtler eine ewige Quelle der Belehrung, der Bewunderung.

Ein Bild ſeiner harmoniſchen Vollendung ſind die Manuſcripte Mozart's, von der wunderbarſten Klarheit, Sauberkeit, Vollſtändigkeit; das anſcheinend Geringfügigſte iſt mit gewiſſenhafteſter Deutlichkeit hingeſchrieben. Abgeſehen von den Schriftzügen, erhalten wir nun durch die archäologiſch gründliche Reviſion unſeres trefflichen Rietz ein wahres Facſimile der Originale jener Meiſterwerke, welche in den ſeitherigen Abſchriften unzählige Verunreinigungen erfahren mußten. Auch für beſſere, getreuere Ueberſetzungen der italieniſchen Texte wird Sorge getragen — möchten ſie ſich der erbärmlichen Routine gegenüber, die ſeither hierin geherrſcht, ſiegreich beweiſen!

Theater-Directionen, Concert-Gesellschaften, Bibliotheken werden es sich zur Pflicht machen müssen, diese Partitur-Ausgaben anzuschaffen und zu benutzen. Strebsame Kunstjünger aber dürfen kein Opfer scheuen, sich in den Besitz von Werken zu setzen, welche dem echten Musiker ewige Evangelien zu sein bestimmt scheinen. Denn weiter kann es keine menschliche Kunst bringen, als den reichsten Inhalt in der vollendetsten Form zu schaffen, die Schönheit und Wahrheit mit einander zu vermählen.

Wie schon oben erwähnt, hat sich in der jüngsten Zeit das Interesse an der Persönlichkeit berühmter Tonsetzer, ich meine vorzugsweise verstorbener, in einem ganz ungemeinen Grade bethätigt. Sie werden sogar schon zu Romanhelden benutzt, eine Auszeichnung, die sie gewiß gern großen Kriegern und Staatsmännern zu ihren anderen Privilegien überließen. Biographieen, Briefsammlungen, chronologische Verzeichnisse der Compositionen bedeutender Componisten erscheinen in bunter Fülle. Den Hauptanstoß zu diesen Publicationen gab wohl Jahn's Mozart, ein mustergiltiges Buch, dessen zweite umgearbeitete, berichtete Ausgabe auch noch die Bedenken, welche die Form der ersten hier und da angeregt, vollständig beseitigt. — Die ungemeine Wärme, mit welcher Mendelssohn's Briefe in allen Kreisen auf-

genommen worden, ſteht noch in friſchester Erinnerung. Nun beſchenkt uns Eduard Devrient mit einem Büchlein, welches das Bild von einer der anziehendſten und genialſten Perſönlichkeiten unſerer Zeit in reizender Weiſe zu vervollſtändigen beſtimmt iſt, — Devrient, welcher als Sänger, Schauſpieler und Vorleſer, als Theaterrichter und -Leiter, als Schriftſteller und Hiſtoriker der deutſchen Bühne ſo viel Eminentes geleiſtet hat und gegenwärtig als Director des karlsruher Hoftheaters zeigt, wie ein ſolches Inſtitut regiert werden müſſe, um ſeiner hohen Beſtimmung nahe zu kommen. Devrient lernte Mendelsſohn als Knaben kennen und blieb bis zu deſſen allzu frühem Ende ihm in männlicher Freundſchaft verbunden. In treueſter Erinnerung bewahrte er die Einzelheiten ſeines Verhältniſſes zu dem von ihm geliebten und bewunderten Felix. Indem er nun die von letzterem an ihn gerichteten Briefe der Oeffentlichkeit übergiebt, verbindet er ſie unter einander mit der Erzählung deſſen, was er perſönlich mit ihm erlebt und erfahren, und mit der Hindeutung auf das, was aus den „Reiſebriefen" zu erſehen. So geſtaltet ſich das Ganze zu einer Art von Lebensgeſchichte der eigenthümlichſten Gattung, halb epiſch, halb dramatiſch könnte man ſagen, denn auch der treffliche Herausgeber ſelbſt tritt uns näher, zu ſeinem und zu unſerem Vortheil. Die Ver-

suchung liegt nahe, aus dem ernst-anmuthigen Buche Einzelnes hervorzuziehen, fortzuspinnen, Anderes daran anzuknüpfen. Aber es wäre eine Versündigung am Autor und am Leser. Möchte doch Devrient, der zu einer großen Anzahl ausgezeichneter Persönlichkeiten unserer Zeit in nahen Beziehungen stand, uns mehr solcher Gaben spenden! Jedenfalls hätten wir den unschätzbaren Vortheil davon, tiefere Blicke in seinen eigenen Lebensgang thun zu dürfen, in den Lebensgang eines Mannes, dessen künstlerische Bestrebungen auf der Basis eines Charakters ruhen von einem Werthe, der über alles hinausgeht, was ihm von Anerkennung zu Theil werden kann.

II.

Erlauben Sie mir, an Gervinus' neueſtes Buch „Händel und Shakeſpeare“* einige Betrachtungen anzuknüpfen, obgleich das intereſſante Werk in Ihrem Blatte ſchon einen enthuſiaſtiſchen Lobredner gefunden hat. Kein Muſiker ſollte verſäumen, es zu leſen; denn er findet darin ſo viel Gelegenheit, ſich zu freuen, ſich zu ärgern, nachzudenken, überzeugt zuzuſtimmen, leidenſchaftlich zu verneinen, wie nicht leicht wieder. Großartige Anſchauungen, kleinliche Auslaſſungen, feſt aufgebaute Folgerungen, innere Widerſprüche wechſeln mit einander ab — man müßte ein Buch ſchreiben, um dem Buche in gewiſſem Sinne gerecht zu werden. Dies vermag ich freilich nicht; und wenn ich mir erlaube, einem Manne wie Gervinus gegenüber eine Sprache

* Händel und Shakeſpeare. Zur Aeſthetik der Tonkunſt, von G. G. Gervinus. Leipzig 1868. Verlag von Wilhelm Engelmann.

zu führen, wie sie mir wohl kaum zusteht, so stärkt mich das Bewußtsein, mich in der Geschichte und der Aesthetik der Tonkunst ganz Laie zu fühlen, ein Standpunct, welchem Gervinus der Musik gegenüber eine so hohe Bedeutung zuspricht.

Der Verfasser beginnt mit dem Gegenstande und mit dem Ursprunge der Musik. Der Ton ist ihm der „Gegenstand der Nachbildung" für die Tonkunst. Wäre der Ton nicht eher als der Stoff anzusehen, mit welchem die Musik arbeitet? Aber Gervinus versteht, wie man weiterhin sieht, unter Ton nicht den akustisch gemessenen, sondern Schall und Klang und vor Allem den Empfindungsaccent in der Rede.

Die Epoche der Menschheit, in welcher sie möglicherweise von kaum articulirten Empfindungslauten sich durcharbeitete zur Sprache und zum Gesang, hat von je her zu allen möglichen Hypothesen Veranlassung gegeben. Haben die Menschen, wie Lucrez und Gervinus vermuthen, von den Singvögeln etwas gelernt? Gewiß nichts, was zum Gesange geführt hat, der ja vor Allem das menschliche Gefühl aussprechen soll — viel eher wäre in der Nachahmung desselben der Ursprung des instrumentalen Virtuosenthums zu suchen. Spricht uns ja eine der ältesten Urkunden des Menschengeschlechtes schon von der von Gervinus so sehr

beſtrittenen Inſtrumentalmuſik. Denn im 4. Capitel des 1. Buches Moſe heißt es von den Kindern Kain's: „Und ſein Bruder hieß Jubal; von dem ſind hergekommen die Geiger und Pfeifer.“ In welch graues Alterthum verlieren ſich die Ahnen unſerer Orcheſtermitglieder!

Der Menſch iſt ſelbſt der am vollkommenſten gebaute Singvogel, und die Kehle keiner Nachtigall kann ſich mit der einer Sonntag oder Malibran meſſen. Eine Frage aber von viel größerer Bedeutung würde die ſein, ob ein antediluvianiſcher Jodeler eines Schnadahupferls bedurfte, um ſeinen Singſang darauf zu componiren, ob er in derſelben Minute Worte und Töne erfand, oder ob er frei, wie die Lerche, ſeine Stimme über Berg und Thal erklingen ließ. Wenn Letzteres möglich war (man wird Profeſſor Vogt fragen müſſen), ſo iſt hierdurch eine Baſis für die abſolute Muſik gegeben, die keine Philoſophie und keine Aeſthetik umzuſtoßen vermag.

Für Gervinus iſt aber „die Betonung die Mutter der Muſik“; auf dem mittelalterlichen Spruch »accentus mater musices« beruhe, behauptet er, „die ganze muſikaliſche Aeſthetik“. In beredteſter Weiſe führt er aus, wie ſchon der ſtark accentuirte und lebendig modulirte Vortrag des Kerners eine Art von Muſik in ſich trage,

daß dieselbe daher eigentlich nichts Neues zu erfinden, sondern nur sich der Empfindungslaute der Sprache zu bemächtigen habe, um zu ihren Zwecken zu gelangen. Um dem Einwande zu begegnen, daß auf diesem Wege die Tonkunst höchstens zum Recitative, nie aber auch nur zu einem abgerundeten Gesange, viel weniger einem Tonstücke gelangen könne, greift er zuvörderst zu einer Uebersicht der Geschichte der Tonkunst, und beginnt mit der Musik der Griechen. — Die Griechen! Welchem Künstler schlägt nicht das Herz höher, wenn er diesen Namen hört! Und was Gervinus so schön sagt von der Durchdringung ihres Lebens durch die Kunst und von dem sich gegenseitig durchdringenden Leben ihrer Künste, erfüllt Einen mit Sehnsucht, fast mit Trauer. Wird je in der Welt wieder ein Publicum erstehen, wie das athenienſische es gewesen sein mag? Vorläufig wohl schwerlich — weder in Deutschland, noch in Frankreich, noch in England, noch anders wo. Denn der Kunst gegenüber vereinigen sich die so vielfach getrennten Culturvölker der heutigen Welt zu einer großen einheitlichen Nation — zu der der Philister.

Was nun der gelehrte Verfasser von der Musik der Griechen erzählt, ist zwar in manchen Einzelheiten dem Musiker unverständlich, kommt aber doch auf das hinaus, was man uns von Jugend auf gesagt, daß nämlich

ihre Tonkunſt eigentlich nur im Zuſammenhange mit ihrer Poeſie geacht werden könne, daß ſie ſich um dieſe, wie der Epheu um die Eiche, gerankt. Wer möchte daran zweifeln, daß die höchſte Poeſie, deren reiche Rhythmik durch holde Töne unterſtützt wurde, dem Volke, deſſen Genie ſie entſprungen, den außerordentlichſten Eindruck gemacht habe? Aber hin iſt hin; wir glauben gern daran, aber wir können es uns nicht verſtellen. Unſer Recitativ, welches freilich ſeinen Urſprung dem Verſuche verdankt, die griechiſche Muſik wieder herzuſtellen, hat, von ſo vielem Anderen abgeſehen, die Harmonie zur Grundlage, welche die Alten keinesfalls in unſerer Weiſe kannten. Gervinus, der das Recitativ ſehr hoch ſtellt, ſcheint die enorme Wichtigkeit dieſes Factors zu überſehen, wenn er die großen Wirkungen des Recitativs dem rein declamatoriſchen Theile zuſchreibt, oder wenigſtens dieſem zuſpricht, ohne alle Zuthat zu ſolchen Wirkungen gelangen zu können.

Geſtützt auf bedeutſamere neue hiſtoriſche Forſchungen (vor Allen des gelehrten Ambros*), giebt Gervinus eine Ueberſicht der Entwickelung des mehrſtimmigen Geſanges im Mittelalter, untermiſcht mit höchſt geiſtreichen Betrachtungen, um, bei Paleſtrina angelangt, demſelben

*) Geſchichte der Muſik von Auguſt Wilhelm Ambros. Band I bis III.

einen Hymnus gerechtester Bewunderung zu weihen. Und doch sind wir gerade hier schon an einem Puncte angelangt, wo sich die Basis der musikalischen Aesthetik des Verfassers als unzulänglich erweist. Wir wollen annehmen, die einzelnen Stimmen in den Werken der altrömischen Schule sängen nicht allein einfach, edel und ausdrucksvoll, sondern auch im engsten Anschlusse an den Accent der Worte: ihre reine, großartige Wirkung hat damit gar nichts zu schaffen. Sie liegt in dem wunderbaren Ineinanderfließen der Stimmen, in den mystisch-erhabenen, leidenschaftslosen Harmonieen, die sie bilden, in dem Ausdrucke eines Ewigen, Unendlichen, der aus jenem abschnittlosen Fort- und Fortklingen ersteht und der dem Einzelgesange, sei er auch noch so seelisch und tief, ganz unerreichbar bleibt. Die Textesworte sind, gesungen, auch für den besten Lateiner meist ganz unverständlich, da jede Stimme andere singt. Nimmt man von ihnen Kenntniß, so wird man nur in den allgemeinsten Zügen ihren Einfluß empfinden. Wenn es aber auch Gervinus gelänge, die nun sich entwickelnde dramatische Musik ganz auf seine Theorie vom Accent aufzubauen, so würde er eine abgeschlossene, in sich vollendete Kunstgattung, als deren höchsten Vertreter man Palestrina betrachtet, ganz bei Seite liegen lassen müssen. Das geht aber doch nicht wohl an.

Wir gelangen zum Volksliede, welchem ein interessanter Abschnitt gewidmet ist. Sein Alter, seine Anwendung und Verwendung werden besprochen, die Herrlichkeit der Melodie wird gepriesen, und der Verfasser kommt zu dem Ausspruche: „Die Gefühlsbewegung ist der zeugende und schaffende Geist in der Melodie wie in aller Musik.“ Hier wird also das Zugeständniß gemacht, daß ein musikalischer Gedanke frei der Seele des begabten Tondichters entströmen könne; mit einem Trugschlusse aber wird schnell wieder zum Worte hin moduliert und mit der aus „natürlicher Betonung herausgewachsenen Melodie“, an Stelle der ursprünglich gezeugten, geendet. „Eine einzige Volksliedstrophe hat einst den Verfasser auf die Fährte vom geistigen Grunde der Musik geführt.“ Dies ist doppelt interessant; denn nichts ist weniger dazu angethan, seine Ansichten zu erhärten, als gerade das Volkslied. Dieselbe Volksmelodie dient nicht allein den verschiedenen Strophen desselben Liedes, sie dient gänzlich verschiedenen Liedern. Die einzelnen Wörter werden in denselben leidlich grammaticalisch accentuirt, aber die für den Sinn geringfügigsten oft am stärksten. Feinere Empfindungsaccente, wie sie die Kunstmusik besitzt, finden sich äußerst selten. Was uns in schönen echten Volksmelodieen so köstlich anmuthet, ist gerade die frische Einheit des musikalischen

Gedankens, der wie ein Felsenquell hervorgesprudelt zu sein scheint. Ist er nicht vor dem Gedichte entstanden, welchem er dann (wie es bei italienischen Improvisatoren noch heute der Fall) als eine Art von metrischem Lenker dienen konnte, so mag er gleichzeitig mit ihm entstanden sein. An ihm, durch dasselbe gewiß nur ausnahmsweise.

Die bekannten Entwicklungen der dramatischen Musikgattungen der Oper und des Oratoriums, die Ausbildung der Instrumentalbegleitung und der Instrumentalmusik bilden den Stoff der folgenden Abschnitte. Da der Verfasser durchaus nicht die Pretention hat, eigene geschichtliche Forschungen zu geben, sondern nur aus dem bisher Gewonnenen Resultate für seine Ideen zu ziehen, so wird es meine Aufgabe sein müssen, diese letzteren an diesem wichtigen Puncte nochmals in gedrängter Weise wiederzugeben. Die ausgebildete Nachahmung also der Empfindungslaute giebt den Stoff ab, durch welchen die Musik ihrer Aufgabe gerecht wird, die unendliche Welt der Gefühle künstlerisch darzustellen. Aber nur durch das Wort erhält sie Sinn und Inhalt; von demselben abgestreift, wird sie rein formal. Das Instrumentenspiel kann dazu beitragen, die Ausdrucksfähigkeit des gesungenen Wortes zu erhöhen, — aber die reine Instrumentalmusik hat für die ästhetische Ver-

nunft keine Berechtigung, sie kann höchstens für Musiker und Kenner ein technisches Interesse besitzen. Händel ist derjenige Componist, der alle Aufgaben der Tonkunst am vollständigsten gelöst hat. Kein anderer Tondichter hat so viel Tiefes, Schönes und Vollendetes geschaffen. An ihm läßt sich die ganze Aesthetik der Tonkunst entwickeln, aus ihm lassen sich die Beispiele entnehmen für alles, was sie kann und soll. Dies ist, irre ich nicht, die Quintessenz der von Gervinus dargelegten Anschauungen.

Vieles läßt sich, denke ich, dagegen einwenden. Vor Allem muß es wiederum ausgesprochen werden, daß dem Menschen von der Natur die Gabe und der Drang verliehen sind, sich musikalisch zu äußern ohne Anregung durch das Wort, ohne Anlehnung an dasselbe. Wir singen aus voller Kehle und aus voller Seele, weil unserer Seele danach verlangt, weil unsere Kehle dazu geschaffen ist. So wird denn auch der Gesangmusik in der Liebe der Menschen immer die erste Stelle bleiben, und zwar nicht deßwegen, weil sie, vom Worte getragen, dem unfaßbaren Gefühle gleichsam einen Körper schafft, sondern weil in derselben die schöne Tonwelt durch dasjenige Organ uns eröffnet wird, welches, da es ein Stück von uns selbst, uns am sympathischsten berührt. Diese Freude an den Gestaltungen der Ton-

welt als solcher, die vielleicht ewig unerklärlichen Schauer der Rührung, der Erhebung, des Jubels, in welche sie uns versetzen, bilden die Grundlage unseres Verhältnisses zu ihr. Das musikalisch Schöne ergreift uns als solches, wie dies der geistreiche Dr. Hanslick in seiner viel besprochenen Schrift vortrefflich ausgesprochen, wenn er auch der Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst vielleicht nicht hinreichend gerecht geworden ist. Man beobachte doch nur sich selbst und Andere mit Unbefangenheit. Mögen wir dem naivsten Volksliede lauschen, mag uns Händel's Hallelujah, von tausend Stimmen getragen, entgegenklingen, so wird es im ersteren Falle der Reiz einer kaum entfalteten Melodieknospe, im letzteren die Kraft und Pracht der vereinigten Elemente der ganzen Tonwelt sein, was uns reizt oder begeistert. Daß dort vom Veilchen, hier vom Himmelreich die Rede, trägt zu jener ersten, unmittelbaren Wirkung nichts bei; diese ist rein musikalischer Natur und würde nicht ausbleiben, auch wenn man die Worte weder verstände, noch verstehen könnte.

Gegen diese phänomenalen Eindrücke der Musik sträuben sich oftmals Männer von klarem Verstande, denen es Bedürfniß ist, sich von Allem Rechenschaft zu geben. Haben sie nun die Grundlage des Wertes, welchem im musikalischen Drama durch Bestimmtheit

der Perſönlichkeit, der Situation und dergleichen mehr eine noch reichere Bedeutung zu Theil wird, ſo fühlen ſie ſich geſichert. Das Verhältniß des Textes zum Geſange wird zum Hauptpuncte ihrer Betrachtung; ſie leiten den Genuß, den ihnen die Muſik beut, vor Allem aus der Uebereinſtimmung her, die ſie zwiſchen Text und Melodie finden, und tragen, nachdem ſie einen feſten Anhalt erworben, noch in die Muſik hinüber, was dabei in ihrem eigenen Geiſte angeregt wird. So Gervinus. Mit Recht ſpottet er über die vielen willkürlichen, ſich widerſprechenden Auslegungen und Unterlegungen, die Beethoven's Symphonieen zu Theil geworden — und was conſtruirt er nicht alles aus Händel'ſchen Arien heraus!

Die Verbindungen des Wortes mit dem Tone ſind von der mannigfachſten Art. Von dem einfachſten, in Tönen noch halb geſprochenen Recitativ bis zu einem Chore von Bach oder einem Opernfinale von Mozart — welch eine Reihe von Zuſammenſetzungen! Aber nur im Recitativiſchen, mag es ſelbſtändig auftreten oder den Gang eines Geſangſtückes auch nur durch einen Ausruf unterbrechen, kann der Text mit der Muſik in gleicher Kraft den Hörer ergreifen. Sobald die Muſik in ihrer vollſtändigen Weſenheit auftritt, läßt ſie das Wort, das ſonſt omnipotente Wort, weit hinter

sich zurück. Der Beweis liegt, leider möchte man sagen, allzu nahe. Schön componirt, kann das schlechteste Gedicht die Freude an der Composition kaum schmälern, das größte poetische Meisterwerk aber kann eine langweilige Musik nicht einmal stützen. Welch geringes Interesse erregt der Text eines Oratoriums bei der Lecture; man begreift es kaum, daß er dem genialen Tondichter den Stoff geben konnte zu einer stundenlangen, Ohr, Herz und Seele erfüllenden Musik. Ja, mehr noch, es ist in den meisten Fällen dem Hörer gar nicht möglich, Worte und Melodie gleichzeitig zu erfassen. Die conventionellen Klänge, aus welchen sich ein Satz in der Sprache zusammensetzt, müssen ziemlich rasch mit einander verbunden werden, damit sie, vom Gedächtnisse zusammengehalten, im Geiste zum Verständnisse gelangen. Die Musik aber erfaßt den Hörer mit dem ersten Tone und führt ihn mit sich fort, ohne ihm die Zeit, ja nur die Möglichkeit zu lassen, auf das Gehörte zurückzukommen. Wenn daher die Worte nicht im Tempo der Rede gesungen werden, kann man ihnen kaum beikommen. Dieser Grund ist es, bei Weitem mehr, als jener der undeutlichen Aussprache so vieler Sänger, welcher das *Lesen* des Textes üblich gemacht hat, — ein Surrogat, bei welchem das Auge zu Hülfe genommen wird für Mittheilungen, die das Ohr an-

gehen und welches nur der Musik zu Gunsten kommt, der sich nun, nach radikaler Bergung des Wortsinnes, die doppelte Aufmerksamkeit zuwendet.

Aber das Wort steht in seiner Verbindung mit der Melodie nicht allein tiefer an Wirkung nach; es muß seine ganze Sphäre einengen, begränzen, um die Ehe mit Frau Musica zu schließen, und ist noch ebendrein mancher kleinen Mißhandlung von Seiten letzterer ausgesetzt. Eine solche ist z. B. die an sich ja ganz unnütze Wiederholung einzelner Wörter und Sätze, welche bei der Musik, wenn auch nicht immer und nicht so viel, als es geschieht, aber doch oft und gerade in den bedeutsamsten Fällen unerläßlich ist. Eben so ist ein Verweilen der Töne auf Wörtern, welche es dem Sinne nach nicht verdienen, eine Lebensbedingung für die Entfaltung des musikalischen Gedankens — den Sinn *störende* Accente sollen deshalb dem Componisten nicht vergeben werden. Ein erlauchtes Beispiel: Die berühmteste Arie aus dem Messias beginnt mit einer *dreimaligen* Wiederholung der Worte: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und daß er am letzten Tage auf der Erde erscheinen wird." Die ausgesprochensten Melismen in dem edlen Gesange finden sich auf den Worten „Tag" und „Erde". Wen kümmert es? Jedermann ist erfüllt von der Hoheit der Melodie, von ihrer In-

nigkeit und Würde, von ihrer Vertrauensseligkeit, von dem breiten Flusse, in welchem sie dahin strömt.

Nicht indem der Componist den „Empfindungsaccenten" der ihm gegebenen Worte nachspürt, gelangt er zur musikalischen Dichtung — der Hergang ist ein wesentlich anderer. Die Worte müssen ihn, wenn etwas Rechtes entstehen soll, gleichsam elektrisch berühren, ihr Inhalt muß ein, für ihn selbst wenigstens homogenes musikalisches Bild in ihm erzeugen. Um dieses nun klar und voll zu gestalten, setzt er alle seine geistigen Kräfte, alle seine künstlerischen Mittel in Bewegung. Wie dann der musikalische Gedanke das Wort ergreift, halb von ihm geleitet, halb es zu seinen Zwecken verwendend, das ist so wenig ganz klar zu machen, wie irgend ein geistiger Schöpfungsact. Der große Unterschied aber, der sich aus dieser musikalischen Auffassung der Musik mit der literarischen ergiebt, ist der, daß wir nur dann, auch in der Vocalmusik, ein echtes Tonstück anerkennen, wenn dasselbe, auch vom Worte abgeschält, sich als ein solches erweist. Sein wesentlichster Inhalt muß in dem Werthe, in der Schönheit der musikalischen Gedanken liegen, in ihrer Verwendung, in ihrer gegenseitigen Durchdringung. Gewiß, es giebt herrliche Recitative, es giebt auch recitativische Gesänge, die, unmittelbar dem Worte entsprungen, ihren großen Werth haben

und ihres Eindruckes nicht verfehlen. Aber auch diese müssen, wenn auch noch so vortrefflich reclamirt, sich andere Worte gefallen lassen können, ohne musikalisch eine zu große Einbuße zu erleiden — im entgegengesetzten Falle ist nichts Rechtes dahinter.

Soll hiermit gesagt sein, daß alles, was man an einer Musik lobt, wenn man sie ihrem Texte gegenüber als ausdrucksvoll, charakteristisch, malerisch, dramatisch u. s. w. bezeichnet, nicht von Bedeutung sei? Wahrlich nein. Die Aufgabe, bestimmte Personen, in bestimmten Situationen, bestimmte Worte so singen zu lassen, daß Jedermann überzeugt wird, sie könnten und dürften gar nicht anders singen, ist eine der höchsten, welche der Tonkunst gestellt ist. Aber die Klarheit, Kraft und Mannigfaltigkeit der musikalischen Erfindung ist hierbei viel maßgebender, als was man die Wahrheit des Ausdruckes nennt — denn in Beziehung auf letztere giebt man sich leicht den größten Illusionen hin.

Zahlreiche Beispiele hiefür finden sich im Gervinus'schen Buche. Ehe ich aber dazu übergehe, dieselben zu besprechen, noch ein paar Worte über die Instrumentalmusik. Zur Erhärtung seiner Ansicht von der Inhaltlosigkeit derselben citirt Gervinus eine Classe mehr oder weniger sich widersprechender, theilweise sehr verschrobener Ansichten aus allerlei Büchern und Zeitschriften,

denn in der Literatur über Musik ist er wunderbar zu Hause. Aber was soll das beweisen? Man würde über das Wesen der Instrumentalmusik bald einig sein, wenn man über das Wesen der Musik überhaupt einig wäre. Musik bleibt Musik — es giebt gute und schlechte, leere und ausdrucksvolle, tiefe und frivole, mag sie gesungen oder gespielt werden. Sie ist kein harmonischer Körper, dem die Poesie erst die Seele verleiht — sie ist ganz Seele und legt das Wort als einen Körper an, an welchem blödere Augen ihre Erscheinung erkennen mögen. Die — ich weiß nicht von welchem ästhetisirenden Halbmusiker aufgestellte Behauptung: Beethoven habe mit dem Finale der neunten Symphonie aussprechen wollen, daß nur das Wort und der Gesang die Musik befreie, wird auch erzählt. Warum hat er es nicht ausgesprochen? Er singt: „Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere", warum nicht: laßt uns zum Worte des Dichters greifen! Man sollte doch diese willkürlich angedichtete Verläugnung Beethoven's seiner selbst ein für allemal bei Seite lassen. Sie hat um so weniger Sinn, als er nach der neunten Symphonie seine letzten Quartette schrieb. Daß er sich mit der Idee zu einer zehnten Symphonie und einer großen Ouverture beschäftigte, bezeugen nicht allein seine Skizzenbücher, ich habe es,

als ich ihn auf seinem letzten Krankenlager sah, von ihm selbst aussprechen hören.

Gervinus fürchtet von der Instrumentalmusik, sie nähre, namentlich in Deutschland, die Gefühlsrufelei. Sind etwa gewisse Liebeslieder, die in der Welt der Backfische und der Männer-Gesangvereine eine so große Rolle spielen, eine bessere Kost? Daß durch schlechte Texte mehr verdorben werden könne, als durch Tonstücke, welcher Art sie seien, gesteht übrigens Gervinus selbst zu. Wenn nun eines Theils nicht geläugnet werden kann und soll, daß ein bedeutender poetischer Stoff die Musik zum Höchsten führen könne, abgesehen von dem Interesse, welches aus ihrer Vereinigung mit der Poesie entsteht, so wird man auch nicht verneinen dürfen, daß die Vocalmusik nichts besitzt, was, als reines vollendetes Kunstwerk angesehen, den Meisterwerken der Instrumentalmusik an die Seite gesetzt werden kann. Hier lebt die Tonkunst ganz ihren eigensten Gesetzen; dort hat sie der Poesie manches Opfer zu bringen, während es dieser durchaus nicht vergönnt ist, ihre ganze Würde aufrecht zu erhalten, ihren ganzen Reichthum zu entwickeln. Der Vorwurf, den Gervinus der „Spielmusik" macht, nur für Wenige zu existiren, ist von vornherein durch die tägliche Erfahrung widerlegt, würde aber auch gar nichts beweisen. Wie viele der

herrlichsten Erzeugnisse menschlicher Phantasie und Kunst sind nur Wenigen zugänglich! Mit der öffentlichen Ausstellung von Michel Angelo's Propheten und Sibyllen würde man schwerlich große Einnahmen erzielen. Ist Goethe's Iphigenie ein populäres Werk? Die Sonaten und Symphonieen unserer großen Meister aber haben Tausende und Tausende entzückt, wenn auch der ästhetische Schlüssel für sie noch nicht gefunden sein mag. Erlabten und erquickten sich doch die Menschen, seit sie existiren, an einem Trunke frischen Wassers, ohne zu ahnen, daß es aus Wasserstoff- und Sauerstoffgas zusammengesetzt sei. Wissen wir doch noch kaum das Leben zu erklären und finden uns doch zuweilen ganz vergnüglich mit ihm ab.

Das Beste und Schlimmste in dem übervollen Werke, welches uns beschäftigt, ist des Verfassers Liebe zu Händel. Fast rührend ist es, zu sehen, wie er die Werke dieses Meisters nach allen Seiten durchforscht hat, ergötzlich wird es zuweilen, zu hören, wie er ihn auslegt und was er ihm unterlegt, betrübend aber ist die Mißachtung, mit welcher er diejenigen Tonrichter behandelt, welche, nach der Meinung der gesammten musikalischen Welt, Händel gleichstehen oder ihn überragen. Gleich der Mutter einer Primadonna ist er nicht allein überschwänglich im Lobe dessen, den er

vertritt, sondern läßt auch keine Gelegenheit vorübergehen, Gleichberechtigte anzugreifen und ihnen einen zuweilen etwas hinterlistigen Stich zu versetzen. Nichts ist ihm zu gering, um es aufzuraffen, wenn es zur Verherrlichung Händel's, zur Schwächung seiner Nebenbuhler dienen kann. Die natürliche Folge davon ist, daß er auch Leute zum Widerspruche, zum Angriffe gegen seinen Helden reizt, welche demselben immer verehrend gegenüber gestanden und seiner Schwächen nur ungern gedachten. Wie z. B. den Schreiber dieser Zeilen.

In dem Abschnitte „die Tonkunst, die Sprache der Gefühle", in welchem eine staunenswerthe Macht der Analyse und der Sprache sich kundgiebt, durchläuft der scharfsinnige Mann mit wahrhafter Virtuosität die Tonleitern unserer Empfindungen und Affecte, ihrer Modificationen und Zusammensetzungen. Es ist eigenthümlich! So groß, fast berauschend der Reichthum der Gefühlsnuancirungen ist, der uns vorgeführt wird, so fühlt man dennoch, daß er verschwindet gegen den Reichthum, den die Tonkunst in sich trägt, und wiederum kann man doch nur selten die am feinsten ausgedachten Combinationen der beschreibenden Sprache einem Musikstücke gänzlich adäquat finden. Sie sind zu gleicher Zeit zu scharf und zu schwach für die Musik. Gervinus giebt

aber gleichsam zu jeder Art und Gattung von Gefühl ein Exempel, ein illustrirtes Bild aus Händel's Werken. Man kann mit dem Commentator nicht rechten, wenn er aus einer Arie musikalisch herausliest, was sprachlich darin steht, mag man auch überzeugt sein, daß ein Gesang, welcher ihm etwa stille Liebe auf's klarste ausspricht, ihm mit anderen Worten demuthsvolle Frömmigkeit bedeuten würde. Aber ist die umfassende Bedeutung, die Gervinus Händel's Arien zuerkennt, die ihn zu dem Ausspruche veranlaßt, es würde für die Tonkunst schlimmer sein, wenn diese, als wenn Händel's Chöre verloren gingen, gerechtfertigt? Wie Wenige werden diese Frage bejahen!

Unnöthig von der genialen Kraft und Macht und Meisterschaft des Schöpfers des Messias zu sprechen! Aber die Schattenseiten seiner Kunst sind wahrlich auch nicht klein. Sie sind in ein Wort zusammen zu fassen: Händel war ein Manierist, ein großartiges, ein gewaltiges Genie und dennoch ein Manierist. Den größten Theil seines Lebens der italienischen Oper angehörend welche er nicht aufgab, welche ihn im Stiche ließ, hatte er sich so eingelebt in deren stehende Formen, in deren Concessionen an das Virtuosenthum, in deren Ansprüche an schnelle Production, daß er auch in der Epoche seines höchsten Aufschwunges sich von seinen

langjährigen Gewohnheiten nicht ganz zu befreien im Stande war. Seinen Chor-Compoſitionen, die in dem fruchtbaren Grunde ſeiner deutſchen Studien wurzeln, kam die italieniſche Sangbarkeit zu Statten. Aber die große Arie mit ihrem breiten erſten und ihrem kurzen zweiten Theile, und ihrem ſtehenden da capo und ihren Vor- und Zwiſchenſpielen und ihren gleichartigen Coloraturen, die konnte oder wollte er nicht bei Seite legen — die allerdings glänzenden Ausnahmen ſprechen für die Regel. Und ſeine große Fruchtbarkeit, die ihm ſchon durch dieſe ſtehenden Formen erleichtert wurde, findet doch auch darin ihre Erklärung, daß er mehr als irgend ein größter Componiſt auf dieſelben Figuren, Rhythmen, Melismen, Schlußfälle und dergleichen zurückkommt. Faſt hätte ich hinzugeſetzt auf dieſelbe Stimmung, auf denſelben Charakter, auf daſſelbe Gepräge der einzelnen Sätze, aber ich fürchte ungerecht zu werden. — Händel ging mit der ganzen Fülle einer von Muſik ſtrotzenden Seele an ſein Werk — er machte offenbar, vollends in ſeinen Arien, nicht viel Federleſens. Packte ihn ſein Text, ſo konnte es, trotz aller Schablone, prächtig werden, — ließ er ihn kalt, ſo ſchrieb er doch immer ein Stück, das Hand und Fuß hatte. Es iſt immerhin ſchon bedenklich, einem derartigen Feuergeiſte allzu ſubtile Intentionen zuſchreiben

zu wollen, wie es Gervinus thut. Aber ein Genie schafft freilich zuweilen intuitiv Dinge, an die es so zu sagen selbst nicht gedacht hat. Nur muß man das Aus- und Unterlegen nicht so weit treiben, daß es dem, was dasteht, geradezu widerspricht. So weit gehen aber die excessiven Händelianer, und wo die offenbare, wenn auch nicht intentionirte Unwahrheit anfängt, da muß man protestiren. Händel soll ihrer Meinung nach die Personen seiner Dramen zu festen musikalischen Charakteren geschaffen, er soll Zeiten und Länder musikalisch gezeichnet haben — unzählige Beispiele liegen vor, um zu beweisen, daß er daran gar nicht gedacht. Wo liegt die Veranlassung näher zum Versuche charakteristischer Zeichnung, als beim Aufeinandertreffen entgegengesetzter Persönlichkeiten? Aber in ihren Duetten singen Dalila und Samson, Juno und der Gott des Schlafes, der Philister Harapha und Samson dieselben Dinge — mit dem allgemeinen Ausdrucke der Situation und der musikalischen Verwebung der Stimmen begnügt sich der Componist. Semele soll, nach Gervinus, durch vier Bravourarien ihre leichtfertige Eitelkeit kund thun — sie hat aber daneben, dem Sinne der Texte entsprechend, drei Arien, welche von den frömmsten jüdischen Jungfrauen gesungen werden könnten. Der Herakles, welcher der altgriechischen Tragödie am nächsten stehen

soll, hat polyphone, theilweise fugirte Chöre, die im Saul eben so gut am Platze wären. Händel ist einer der subjectivsten Componisten — er hat seine Klänge und Gesänge für Andacht und Heldenthum, für Freude und Klage, für Schmeichelei und Trotz und Liebe — es ist aber immer derselbe große alte Meister, dessen Individualität sich schon nach wenigen Tacten unverkennbar geltend macht. Am größten und mächtigsten und objectivsten ist und bleibt er aber in seinen gewaltigen Chören, und man kann mit Bestimmtheit sagen, daß seine Oratorien ohne diese eben so vergessen sein würden, als seine Opern, trotz einzelner herrlicher Stücke, es sind und bleiben werden.

In einem Beitrage zur Aesthetik der Tonkunst, wenn sie auch behauptet, in Händel Alles gefunden zu haben, müßte, sollte man denken, doch von den anderen deutschen musikalischen Heroen mit der gebührenden Anerkennung gesprochen werden. Mit Nichten. Bach, der in seiner einsamen Größe eine viel höhere künstlerische Würde sich wahrte, als Händel, Bach ist den Händelbekennern nicht populär genug — es fehlt nicht viel, so jagten sie ihn vom musikalischen Parnaß herunter, um nur Orgel zu spielen und Contrapunct zu treiben. Von Gluck, den Händel mißachtete, dürfen sie schon aus Pietät nicht viel halten. Aber Gluck hat die Oper auf

eine Höhe gehoben, von welcher man vor ihm keine Idee hatte und neben welcher Händel's Werke für die Bühne sich sehr ärmlich ausnehmen. Von Mozart citirt Gervinus einige Arien — spricht auch von seiner Begabung für elegische Musik. Für den Figaro hat er irgendwo den Ausdruck „Intriguenmusik" gefunden und wendet ihn sehr vergnüglich an. Mit dieser Intriguenmusik hat aber Mozart ein Werk der Welt geschenkt von so ungeahnter Neuheit und so vollendeter Schönheit, wie nie ein Tondichter vor oder nach ihm. Gervinus hat den ungeheuerlichen Satz drucken lassen, wie es mit Mozart, Gluck, Meyerbeer und Wagner stehen würde, wenn man sie dem Theater entführte und im Concertsaale in Frack und gelben Handschuhen aufführte! Man brauchte wirklich nicht darauf zu erwidern, daß es gar kein Costume giebt, in welchem Mozart nicht gespielt und gesungen worden wäre, daß Gluck noch auf der Bühne lebt, was mehr sagen will, als daß er auch im Concertsaale wirkt. Meyerbeer und Wagner aber werden sagen, daß jedes Kunstwerk an den Ort gehört, für welchen es geschaffen worden.

Der Titel des Gervinus'schen Buches „Händel und Shakespeare" findet erst im Schlußcapitel seine theilweise Berechtigung. Gervinus stellt seine beiden Lieblinge neben einander, betrachtet sie mit dem Auge des Cultur-

hiſtorikers, des Biographen, des poetiſchen und muſikaliſchen Kritikers und findet Aehnlichkeiten zwiſchen ihnen in ihren Aehnlichkeiten und in ihren Unähnlichkeiten. Ich erlaube mir hierüber gar kein Urtheil — meine aber, in aller Beſcheidenheit, daß wenn es Gervinus beliebt hätte, einen anderen Dichter, etwa Schiller zu wählen, es ſeinem Scharfſinne eben ſo gut geglückt wäre, Parallelen zu ziehen.

Es iſt doch ſchön, daß in der Zeit der gezogenen Kanonen und der ungezogenen — ja, das darf ich nicht ausſprechen — Bücher wie das Gervinus'ſche entſtehen, und daß Sie mir die Spalten Ihres, den heißen Intereſſen des Tages gewidmeten Blattes öffnen, um mich darüber ſo ungebührlich weitſchweifig zu äußern. Nehmen Sie zu meinem Danke die Verſicherung, daß ich viel mehr verſchwiegen, als ausgeſprochen habe, ohne deßhalb im entfernteſten als „ein Meiſter des Styls" gelten zu wollen.

III.

Unter dem Titel: „Geſchichte des Concertweſens in Wien“*) hat Eduard Hanslick kürzlich einen ſtattlichen Band veröffentlicht, der mehr enthält als ſein beſcheidener Titel verſpricht, mehr ſogar als der angeregte Leſer hier und da zu erfahren wünſcht. Hanslick, der geiſtreiche und obendrein höchſt muſikaliſche Muſik-Referent der wiener neuen Preſſe, zeigt in dieſem Buche, daß er vor den peinlichſten minutiöſeſten Forſchungen nicht zurückſchreckt und daß das öſterreichiſche Cultus-Miniſterium ihn mit gutem Gewiſſen zum Profeſſor der Geſchichte der Muſik an der wiener Univerſität erheben durfte. Es iſt erſtaunlich, welch eine Maſſe von Notizen über Tonkünſtler und deren Künſte, Tonwerke und deren Aufführungen uns geboten werden, und man dankt dem Himmel, daß man nicht alles das hat anhören dürfen, wovon man den Verfaſſer ſo gern ſprechen

*) Wien, Verlag von Wilhelm Braumüller. 1870.

hört. Späteren Musik-Historikern wird das Buch als Quellenwerk dienen können; freilich wird die Nachwelt einem großen Theil der darin Genannten nur eine sehr homöopathische Dosis von Interesse zu schenken geneigt sein.

Für uns hat es eben so viel Anziehendes als Belehrendes, die Entwicklung des Concertwesens durch ein Jahrhundert (und welch ein Jahrhundert!) in einer Stadt wie Wien von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Und dazu erhalten wir als pikante Beigaben die Erzählungen höchst charakteristischer Züge sowohl hervorragender Männer als wichtiger Corporationen und in den Randbemerkungen biographische Einzelheiten ohne Ende. In vier Bücher oder Epochen, deren jede 20 bis 30 Jahre umfaßt, ist das Ganze eingetheilt — jeder Epoche ist eine Bezeichnung beigelegt, welche die darin vorherrschende Richtung auszusprechen geeignet ist. Die erste „die patriarchalische Zeit" 1750—1800 scheint ein halbes Jahrhundert umfassen zu sollen — indeß gewinnen wir mit dem Verfasser „festen Fuß" erst um 1771, das Gründungsjahr der wiener Tonkünstler-Societät. „Association der Dilettanten" (1800—1830), „die Virtuosenzeit" (1830—1848), endlich „Association der Künstler" (1848—1868) kennzeichnen die anderen. Daß diese Abschnitte, so wenig wie die der Völker-

geschichte, so streng von einander zu scheiden sind, wie die Schubladen in einer Apotheke, versteht sich von selbst. Das heutige Wien hat weder der Association der Dilettanten noch den Virtuosen Valet gesagt — ja, es enthält zu seinem großen Glücke auch noch Fragmente der patriarchalischen Zeit.

Der Verfasser sagt in der Vorrede: „Das Concertleben von Wien giebt nicht bloß ein stattliches Bild für sich, sondern obendrein ein Spiegelbild der gesammten gleichzeitigen Musikcultur." Dies ist offenbar zu weit gegriffen und kann kaum für die allgemeinsten Züge zugegeben werden, auch wenn man von der Oper ganz absieht. Eine so begabte Dilettantenwelt wie die Wiener wird kaum irgend wo anders nachzuweisen sein — eben so wenig aber auch eine durch lange Zeit so ausschließlich herrschende. Die Trunkenheit, in welche die geniale Tanzmusik eines Lanner oder Strauß die ganze wiener Bevölkerung durch eine Reihe von Jahren versetzte, fand nirgends ihres Gleichen. Und wenn auch bedeutende Virtuosen überall gefeiert wurden und gefeiert werden, Wien ist ihr Canaan. Andererseits kann aber nicht verschwiegen werden, daß in Beziehung auf die beiden höchsten Factoren des Concertwesens, das Oratorium und die Symphonie, die Kaiserstadt gegen ungleich geringere Städte durch eine Reihe von Jahren zurückge-

blieben war und erſt in den letzten 20 Jahren Leiſtungen aufweiſt, welche ſowohl durch ihre Vortrefflichkeit als Stetigkeit in einem richtigen Verhältniſſe zur Bedeutung der Stadt ſtehen. Der frankfurter Cäcilienverein konnte im vergangenen Herbſt ſchon das Jubiläum ſeines 50jährigen Beſtehens feiern; die leipziger Gewandhaus-Concerte wirken ſeit einem Jahrhundert in ungeſchwächter Kraft — die Inſtitute, welche in Wien gleiche Tendenzen verfolgen, ſtehen aber theilweiſe noch im friſcheſten Jünglingsalter.

Man hat den Wienern im Uebermaße und oft in ſehr hämiſcher Weiſe vorgeworfen, ſie hätten die großen Tonkünſtler, welche unter ihnen gelebt und gewirkt, vor allen Mozart und Beethoven, nicht zu würdigen und hauptſächlich nicht zu unterſtützen gewußt. Einestheils iſt die Anklage nie hinreichend erwieſen worden, anderentheils wüßte ich nicht, daß es anderswo in Deutſchland beſſer geweſen. Unſere bedeutenden Dichter und Componiſten ſterben nur dann nicht arm, wenn ſie reich auf die Welt kommen. Aber *einen* Vorwurf werden die Wiener hinnehmen müſſen, den nämlich, an die Aufführung der Meiſterwerke der Inſtrumentalmuſik, die ihnen aus erſter Hand zukamen, zur Zeit nicht mit der Kraft und Energie gegangen zu ſein, welche ſie verdienten. Die pariſer Muſiker haben hierin

die wiener, ja, alle deutschen seit fast einem halben Jahrhundert in jeder Beziehung überflügelt. Schon in den zwanziger Jahren wurde Beethoven in Paris mit einer Vollendung aufgeführt, die noch heutigen Tages in Deutschland nirgends gefunden wird. Die Deutschen schmeicheln sich nun damit, echter musikalisch zu sein, in den Geist der Werke tiefer einzudringen — wenn dies wahr ist, und wir wollen es nicht bezweifeln, so ist es ein Grund mehr für uns, das Möglichste zu thun, um auch in Beziehung auf die technische Vollkommenheit unseren so gern dominirenden Nachbarn nachzustreben.

Ein Buch, wie das Hanslick'sche, welches bis in die gegenwärtigste Gegenwart hineinreicht, ist nicht allein anregend — es ist herausfordernd. Aber bürgerliche Erziehung, friedliche Beschäftigung (wenn man das von der des Musikers behaupten kann), tolerante Gesinnung machen Einen zu Duellen, auch nur mit der Federspitze, wenig geeignet. Da sich aber der treffliche Verfasser der kritischsten historischen Strenge und Treue befleißigt, kann ich nicht umhin, einige kleine Data zu berichtigen, für welche als Quelle zu sprudeln ich mich rühmen darf. Sie betreffen meinen großen Lehrer J. N. Hummel, und haben, wie man sehen wird, nicht dessen Verherrlichung, sondern nur die Wahrheit zum Zwecke.

Stets habe ich gefunden, daß in den Geschichten und Geschichtchen, die sich an hervorragende Künstler knüpfen, die Mythenbildung eine erstaunliche Rolle spielt: von dem was man noch am vorhergehenden Abend als lauteres klares Wasser getrunken, wird Einem am folgenden Tage schon als von auserlesenem Weine gesprochen: „Das Leben ein Traum". Da nun demjenigen, der in den Fünfzigen steht, vierzig Jahre wie eine kurze Woche erscheinen, darf ich hier wohl auf die Reise übergehen, auf welcher ich Hummel im Jahre 1827 zu begleiten das Glück hatte. Der Zweck dieser Reise, erzählt in gutem Glauben Hanslick, sei von Seiten Hummel's der gewesen, sich mit Beethoven zu versöhnen, dessen Ende man entgegen sah. Aber mein lieber Meister hatte leider keine so tief empfundenen Absichten. Man sagt, er sei mit Beethoven brouillirt gewesen. Möglich und wahrscheinlich. Indeß sprach er mir stets mit der ungeheucheltsten Verehrung von ihm, ohne den geringsten Beigeschmack auch nur einer üblen Laune. Das Allegretto aus der A-dur Symphonie, erinnere ich mich ihn sagen gehört zu haben, reiche hin, einen Componisten unsterblich zu machen.) Exaltation jedoch lag nicht in Hummel's Charakter, und mit seiner Gattin im kältesten Winter aufzubrechen, um einen Mann noch einmal zu umarmen, dem er als Mensch doch nie sehr

nahe geſtanden, davon war nicht die Rede. Beethoven empfing Hummel in cordialſter Weiſe, aber kein Wort wurde gewechſelt, welches irgend hätte zeigen können, daß Anlaß vorlag, eine Verſöhnung zu feiern. Man wird vielleicht finden, daß ich meinen Meiſter eines ſo wohlanſtehenden Zuges nicht hätte entkleiden ſollen — aber wenn man Leute liebt, ſoll man ſie lieben, wie ſie ſind oder waren.

Auch gegen folgende Aeußerung muß ich proteſtiren, welche der Verfaſſer einem Briefe des gemüthlichen alten Heltei entnimmt. „Offen geſtanden," ſchrieb dieſer, „ſind mir alle Claviervirtuoſen immer ſo ziemlich einer wie der andere vorgekommen, mit Ausnahme Hummel's, wenn er phantaſirte und ganz beſoffen war." Hier fehlt offenbar nach dem Wörtchen „und" das Wörtchen „ich". Hummel war der nüchternſte Menſch und phantaſirte niemals ſchöner, als wenn er ſich im Hausrock an's Clavier ſetzte, um ſich ein wenig einzuſpielen. Ob Hummel in früheren Jahren ſich Themen zur freien Phantaſie in ſeinen Concerten *aufgeben* ließ, weiß ich freilich nicht — in denjenigen, welchen ich in Weimar, Frankfurt, Wien, Paris beiwohnte, that er es nicht und wählte ſich die Motive nach eigenem Belieben. Mir wird es äußerſt ſchwer, mir ihn in der Haltung eines Miniſters vorzuſtellen, der beliebte Melodieen wie

Interpellationen zugeworfen bekommt, oder in der eines Tauſendkünſtlers, welcher ein myſtiſches Gefäß voll von muſikaliſchen Motiven zu entleeren beginnt. Dr. Hanslick, der ihn als denjenigen bezeichnet, welcher vielleicht der erſte geweſen, der in dieſer Weiſe als Phantaſt aufgetreten, hat aber jedenfalls Documente Concertzettel oder drgl. in Händen gehabt. — „Bei ſeiner letzten Anweſenheit in Wien 1833 ſah Hummel ſeinen Stern erbleichen, — er ſpielte im Muſikvereinsſaal vor halbleeren Bänken. Eine neue ſinnbeſtrickende Phaſe des Clavierſpiels begann ihre Herrſchaft. Das Publicum hatte von dem Zaubertranke der Jünglinge Liszt, Thalberg und Chopin gekoſtet.“ So der Verfaſſer. Aber Liszt hatte bis dahin nur im Jahre 1822 als Knabe in Wien geſpielt, Chopin ſich ganz vorübergehend gezeigt, ohne vom größeren Publicum gewürdigt zu werden, und auch Thalberg's Glanzepoche fällt in die ſpäteren dreißiger Jahre. Wenn die Wiener alſo Hummel im Jahre 33 im Stich ließen, ſo lag der Grund nicht darin, daß ſie zu verwöhnt, ſondern daß ſie an ihn zu gewöhnt waren. Tout passe, tout casse, tout lasse ſagen die Franzoſen. Aber ein Schriftſteller, der, wie Hanslick, gewohnt iſt, die ſüßen und herben Leckerbiſſen, welche er ſeinem Publicum ſpendet, ſo ſehr goutirt zu ſehen, mag ſich ſchwer enthalten können ein poetiſches

Bild zu opfern, dessen Wahrheit, als eines prophetischen, in diesem Falle auch nicht geläugnet werden soll.

Es macht einen gemüthlichen, an die Kaiserstadt erinnernden Eindruck, wenn ein Virtuose der deutschen Sprache, wie Hanslick, sich gewisser Ausdrücke und Sprachformen nicht zu enthalten weiß, welche durchaus localer Natur sind. So finden wir gleich in den ersten Seiten mehrmals das Wort „Normatag". Jeder mitteleder norddeutsche Leser wird dabei der unbändigen Priesterin gedenken, welcher Bellini so süße Gesänge in die Kehle gelegt — aber weit gefehlt! Normatag heißt in der wiener Kunstsprache ein Theaterfeiertag — die Etymologie des Wortes wußte mir bis jetzt Niemand zu erklären. Ausdrücke wie „Gepflogenheit", „systemisirt", ein Concert welches „abging" und ähnliche, berühren den Leser, der Wien kennt, auf das angenehmste, während sie weniger Gereisten auffallen müssen. Wenn ich derselben Erwähnung thue, so ist dabei mein sprachlicher Puritanismus wenig im Spiele, ich bekenne es. Aber die Gelegenheit, auch einmal einen Recensenten recensiren zu dürfen, wozu man aus guten Gründen so selten kommt, ist zu reizend — und es ist sehr verdrießlich, daß man mit dem besten Willen an Hanslick's Buche nicht mehr auszusetzen findet.

Die Ueberzeugung, daß das Concertweſen jetzt in Wien zu einer, hoffentlich nicht mehr zu vernichtenden, hohen Bedeutung gelangt iſt, theilt man gern mit dem Verfaſſer, nachdem man mit ihm durch die Irrgärten früherer Epochen gewandelt. Iſt ja heutigen Tages das Concert in allen muſikaliſch hervorragenden Städten die Stätte geworden, auf welcher unſerer Kunſt die reinſten Opfer gebracht werden. Ueberhaupt iſt wie Dr. Hanslick es ausſpricht „der warme, verſtändniß-volle Eifer, mit welchem die Jetztzeit die große Erb-ſchaft früherer Epochen antritt, ſie ſammelnd und ſich-tend mit neuem Studium durchdringt, zu neuem Leben erweckt und ſegenreich über alle Welt ausſpendet“ gewiß alles Preiſes werth, und ich freue mich in der Begrün-dung dieſer Anſchauung in einem meiner früheren Briefe mit dem, was unſer Verfaſſer in ſeinen Worten über „die muſikaliſche Renaiſſance“ ſagt, mich mit ihm in ſolcher Uebereinſtimmung zu finden. Das Buch, mit welchem er uns beſchenkt, iſt ein neues, ſchönes Zeichen der edlen, in mancher Beziehung ſo aufopferungsvollen Thätigkeit, welche unſere Zeit charakteriſirt, und wird gewiß der allgemeinſten Anerkennung nicht ermangeln. Gerade jetzt aber, wo das deutſche Concert auf einen ſo rühmlichen Höhepunct gelangt iſt, wird der Fort-ſchritt immer ſchwerer. „Aller Anfang iſt leicht, nur

die höchsten Stufen sind schwer zu erreichen," sagt der Weise von Weimar. Es wäre höchst interessant gewesen, über das, was jetzt Noth thut, die Ansichten eines so klaren Kopfes, wie Hanslick, zu erfahren. Was Wien vor Allem Noth thut, trotzdem sich dort „seit 1859 jedes Concertjahr wenigstens durch eine denkwürdige musikalische That verewigt hat und ein berechtigter Eklekticismus die Concertprogramme im Gegensatz zur früheren Ausschließlichkeit charakterisirt" ist leichter zu sagen. Es mangelt der Stadt ein Institut, in welchem durch eine fortlaufende und große Anzahl von Concerten der eigentlichen Mittelclasse, die einen so warmen Sinn für Musik hat, eine gesunde musikalische Nahrung geboten wird. Vielleicht giebt hierzu das prachtvolle Local Veranlassung, welches die treffliche „Gesellschaft der Musikfreunde" erbauen läßt und mit dessen Vollendung ein künftiger Historiker leicht eine 5. Epoche 1870—1900 beginnen lassen dürfte. Mögen Apollo und alle Musen ihren Segen dazu geben!

Erinnerungsfeier

an

Johann Sebastian Bach.

Andeutende Worte.*)

Ein Jahrhundert ist verflossen seit dem Tode eines der größten Männer, welche die Kunstgeschichte nennt.

*) Diese Worte, welche von Roderich Benedix vorgetragen wurden, leiteten die von dem städtischen Gesang-Verein zu Köln veranstaltete Erinnerungsfeier an Bach ein. Das Programm enthielt:

1) Die fünfstimmige Motette „Es ist nun nichts verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind."
2) Recitativ und Arie für Baß (aus den bei Simrock erschienenen Kirchenmusiken, Nr. 2 G-mol), gesungen von Herrn M. Dumont-Fier.
3) Sonate für Klavier und Violine Nr. II., vorgetragen von F. Hiller und Concertmeister Hartmann.
4) Recitativ und Arie für Sopran mit obligatem Violoncell (Fräul. Veit und B. Breuer).
5) Die chromatische Fantasie (F. Hiller).
6) Eine zweichörige Motette. Hierauf trug Hiller einige kleinere Klavierstücke vor (aus dem wohl temperirten Klavier und den englischen Suiten).
7) Alt-Arie aus der Passionsmusik, vorgetragen von Fräul. Sophie Schloß die obligate Violine von Hartmann, und
8) das Concert für drei Flügel, ausgeführt durch Fräul. Wilh. Clauß, F. Hiller und Fr. Weber.

seit dem Tode des Johann Sebastian Bach. — Sie sind unserer Einladung gefolgt, verehrte Anwesende, und haben sich hier versammelt zu einer harmonischen Feier, dem Andenken des größten Harmonisten geweiht. Es dürfte mancher die Frage aufwerfen, warum man gerade den Todestag gewählt, warum nicht den Tag, an welchem die Welt durch den Eintritt eines großen Genius in's Leben beglückt worden? Aber erst mit dem Tode fängt das Urtheil der Nachwelt an — vor dem Ende seiner Laufbahn kann Niemand weder glücklich noch groß genannt werden. Und nicht allein dem gläubigen, — jedem in Thaten oder Werken schaffenden Menschen gilt das hehre Wort des Evangeliums: „Wer aber bis zum Ende beharret, der wird selig."

Wir haben es heute mit einem Meister zu thun, welcher mit einigen verwandten Geistern das Schicksal theilt, mehr genannt als gekannt, mehr gepriesen als verstanden zu werden — die Popularität seines Namens ist ungleich größer als die seiner Werke. Es ist aber eine eigene Sache um die Popularität bei den Erzeugnissen des Geistes und der Kunst! Wenn es einige auserwählte Genien gegeben hat, welche, gleich der Natur, ihren Schöpfungen — neben einer allen eindringlichen Klarheit und Schönheit — eine un-

ergründliche Tiefe zu verleihen gewußt, so muß man doch eingestehen, daß die meisten sogenannten populären Werke unendlich schnell der Vergessenheit anheimfallen. Immer besser, wird man uns zurufen, eine, wenn auch nur kleine Weile für die Masse gelebt und gewirkt haben als für eine unscheinbare Minorität — und in vielen Fällen sind wir hiermit vollkommen einverstanden. Wenn aber Schiller ausspricht, daß, wer den Besten seiner Zeit gelebt, gelebt habe für alle Zeiten, so hat derjenige, welcher den Besten eines Jahrhunderts genug gethan, gewiß den vollgültigsten Anspruch auf Unsterblichkeit. Zu diesen aber gehört unser Meister, gehört unser großer Johann Sebastian Bach.

Einige Worte über das Leben und den Bildungsgang des mächtigen Tonheroen mögen uns vergönnt sein, ehe wir uns zur Betrachtung seines Wirkens und seiner Werke wenden. Bach war einer Familie entsprossen, welche aus ihrer ursprünglichen ungarischen Heimath zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Thüringen auswanderte und jenem kunstsinnigen Theile unseres Vaterlandes eine ungemeine Anzahl tüchtiger Musiker schenkte. Johann Sebastian, um das Jahr 1685 zu Eisenach geboren, bildet die Spitze dieses in seiner Art einzigen musikalischen Geschlechtes, wie er auch die Spitze bildet für die ganze Kunstgattung, der

er sich hingegeben. Früh verwaist, in kümmerlichen Verhältnissen lebend, gaben schon dem Knaben seine Liebe und sein Talent zur Musik innern und äußern Halt. Der unermüdliche Fleiß, die energischste Willenskraft, verbunden mit dem wunderbarsten Genie, machten Bach schon früh zum berühmten Virtuosen. Eine Reihe ehrenvoller Anstellungen in den kleinen thüringischen Residenzstädten folgten sich rasch auf einander, bis er in seinem 32. Jahre die Musik-Director- und Cantorstelle an der Thomasschule in Leipzig annahm, welche er bis an sein Ende verwaltete. Größere Kunstreisen hat Bach nie gemacht — er führte das einfache stille Familienleben so vieler bedeutenden Deutschen. Nur eines Besuches bei Friedrich dem Großen erwähnt sein Biograph — der große König empfing den großen Künstler mit auszeichnendem Interesse, und dieser hat die kleine Episode durch eine dem Fürsten zugeeignete Composition, musikalisches Opfer genannt, verherrlicht.

Ausgehend von den Werken seiner zum Theil sehr tüchtigen Vorgänger und Zeitgenossen hatte sich Bach zuvörderst mit aller Macht seines Genies auf das Klavier und die Orgel geworfen. Es ist hier nicht am Orte nachzuweisen, wie er sogar in technischer Hinsicht als wahrhaft großartiger Reformator aufgetreten, er hat Hand und Instrument auf vor ihm ungekannte

Weise zu behandeln erfunden und gelehrt. Wir halten uns an das, was, nachdem jene Erfindungen zum Gemeingut geworden, in Bach's Klavier- und Orgelwerken ihm so ureigenthümlich geblieben, daß nichts, was vor oder nachher in dieser Richtung geschaffen worden, auch nur den entferntesten Vergleich damit aushält — nämlich an seine Originalität und Vollendung in Behandlung des mehrstimmigen Stils. Die Musik ist die einzige Kunst, in deren Wesen es liegt, verschiedene Gedanken gleichzeitig zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Die plastischen Künste reihen ihre Motive im Raume an einander — die Poesie führt ihre Bilder nach einander vor — die Musik thut allerdings das Letztere gleichfalls, aber sie vermag mehrere Gedanken zusammenerklingen zu lassen und sie gleichzeitig zum befriedigenden Abschlusse zu führen. Die Tonkunst in ihrer höchsten Entwickelung, sagen wir, erlaubt dies, aber es ist freilich nur wenig Musikern vergönnt, von dieser Erlaubniß Gebrauch zu machen. Denn um sich in dieser Weise nicht allein mit einer gewissen Leichtigkeit zu bewegen, sondern darin sein tiefstes Innere auszusprechen, wie es der lyrische Dichter in seiner Muttersprache zu thun im Stande ist, dazu gehört ein Zusammentreffen so außerordentlicher geistiger Kraft, so enormer nie enternder Studien, daß die An-

zahl der Componisten, die sich auf diese Höhe geschwungen, eine sehr geringe geblieben ist. Jene trocknen Musikstücke, welche gebildete Laien mit Recht bloße Rechnungsexempel zu nennen pflegen, gehören natürlich nicht zu den Werken, auf deren Production wir hinweisen. Nur wenn mit der Combination Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes sich verbinden, entstehen Kunstwerke ihres Namens würdig, Kunstwerke wie eben Bach sie zu schaffen verstanden. Der feinste Geschmack, die großartigste Anlage und sorgfältigste Ausführung, überraschendste Neuheit und man könnte sagen logischste Strenge sind da vereinigt, und ein nie zu erschöpfender Reichthum von Ideen entquillt einer Seele voll einsamer Erhabenheit und doch auch wieder voll heiterster Milde. Solange es eine Instrumentalmusik geben wird, so lange werden die Bach'schen Klavier- und Orgelcompositionen als unübertreffliche Meisterwerke dastehen.

Daß als Klavierspieler und Organist Bach eine große und in ihren Resultaten für die Kunst höchst bedeutende Schule gebildet, dürfen wir hier zu bemerken nicht unterlassen. Berühmte Künstler, welche noch in unsere Zeit reichten, haben sich mit Stolz Schüler seiner Schüler genannt — unter den letzteren befanden sich aber vier seiner Söhne, die letzten bedeutenden Sprös-

linge des im schönsten Sinne des Wortes wahrhaft adeligen Geschlechtes. —

Durch die Richtung seines Gemüthes gewiß nicht weniger als durch seine äußere Stellung an die Kirche gewiesen, hat Bach schon in Bezug auf die Anzahl seiner Compositionen für dieselbe fast Unbegreifliches geleistet. Seine wunderbare Macht der Polyphonie offenbart sich in vielen derselben, gefördert durch die Verschiedenartigkeit und Selbständigkeit der zusammen wirkenden Organe, mit noch größerem Glanze als in seinen Instrumentalwerken. Als Bild eines idealen Staatslebens könnten dieselben dienen, denn jedem sich betheiligenden Individuum ist das größte Maaß von Freiheit und Unabhängigkeit gegeben, und doch trägt jedes nur zur Harmonie des Ganzen bei — und doch bewegen sich alle nach den weisesten Gesetzen, und doch vereinigen sich alle zur Ausführung der erhabensten beglückendsten Ideen. Was uns aber neben dem rein musikalischen Interesse diese Werke noch so besonders theuer macht, das ist die wahrhaft alttestamentarische Kraft der Ueberzeugung neben der Tiefe des christlich gläubigsten Gemüthes, welche sich darin aussprechen. Schon das Wenige, was Ihnen heute Abend vorzutragen uns erlaubt ist, wird Ihnen einen hellen Blick gewähren in jene wahrhaft prophetenhafte Fülle einer

Gott-begeisterten Seele, welche klagend, hoffend, ermahnend und tröstend die ganze Menschheit heranziehen möchte, sich mit ihr zu vereinigen zur Verherrlichung und zur Anbetung ihres Schöpfers und Heilands. Leider entbehrt der protestantische Cultus so sehr allgemein gültiger Anordnungen in Beziehung auf die Art und Weise, wie er, abgesehn vom Choral, die Musik zu seinen Zwecken benutzt, daß der größte Theil der Bach'schen Kirchenmusiken, deren Ausführung überdies sehr schwierig ist, sich nicht einmal bei Lebzeiten des Componisten irgend einer größern Verbreitung zu erfreuen hatte. Bach selbst hat mit denselben offenbar nur seinen religiös-künstlerischen Bedürfnissen und zugleich den Pflichten seiner Stellung Genüge leisten wollen, unbekümmert um irgend eine Art äußern Erfolges. So kommt es denn, daß von mehreren Hunderten dieser Werke, welche zum Tiefsten gehören was je eines Menschen Geist geschaffen, einige ganz verloren gegangen sind, das Wenigste gestochen ist, *) der größte Theil aber sich in mehr oder weniger unzugänglichen Sammlungen befindet, dem Studium der Künstler, dem Genusse des Publicums gänzlich entzogen.

*) Durch die Herausgabe der Werke Seb. Bach's durch die Bach-Gesellschaft hat diese Klage keine Berechtigung mehr.

In England erscheint jetzt schon die zweite Prachtausgabe der sämmtlichen Werke Händel's, den die stolzen Britten als einen der Ihren betrachten und dessen sterbliche Reste in Westminsterabbey ruhen. Aber Bach war ein Deutscher, blieb ein Deutscher, und so liegt in der Vernachlässigung seiner Landsleute nichts, was uns in Verwunderung setzen dürfte. Und doch wiederholen wir es mit freudigem Stolze, er war ein ächter Deutscher! Er war es in der Tiefe und in dem Fleiße, in der Treue, in der Wahrheit, in der Idealität, mit der er schuf und wirkte! Und wenn wir Deutschen dazu bestimmt zu sein scheinen,*) uns nur in unseren Künsten und Wissenschaften als einheitliches Volk zu fühlen und zu erkennen, so wird Bach immer in seiner Weise zu den lautersten Trägern unserer Nationalität gehören — auf keinem andern als auf deutschem Boden konnte ein derartiger Genius sich entwickeln und sich in sich selber vollenden.

Wir haben zu Anfang dieser Andeutungen uns dahin ausgesprochen, daß Bach's Werke nicht eigentlich populär werden können, wollen aber hiermit keineswegs gesagt haben, daß sie nicht viel größere Verbreitung, viel allgemeinern Anklang finden könnten, als dies bis

*) schienen! April 1871.

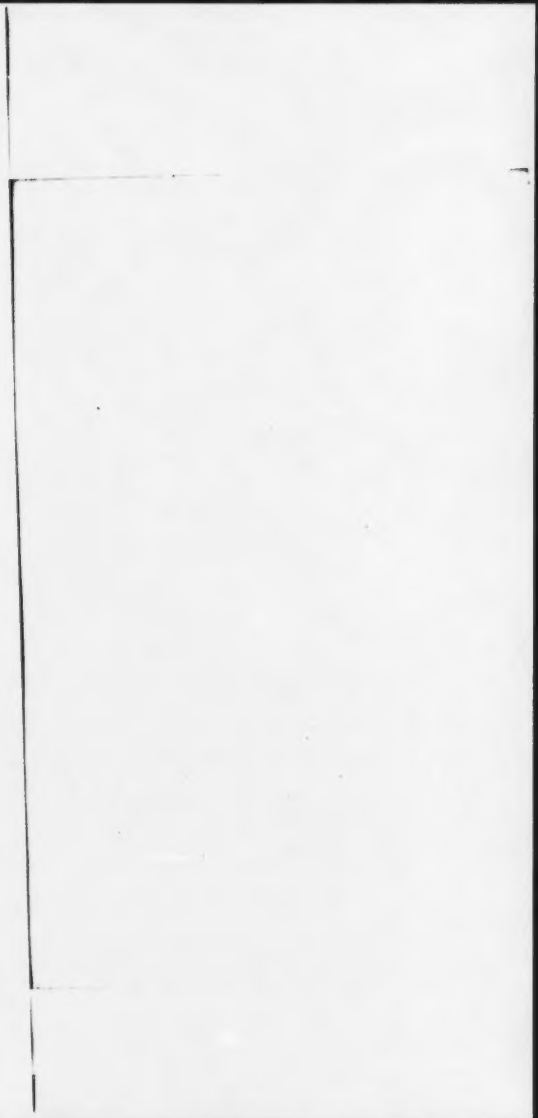
jetzt der Fall gewesen. Möge der heutige Abend dazu beitragen bei Ihnen, verehrte Anwesende, das Interesse für den großen Tondichter zu steigern und den Wunsch bei Ihnen rege machen, mehr und mehr von ihm kennen zu lernen. Diesem Wunsche zu entsprechen würde für uns eine Aufgabe sein, der wir uns gewiß mit eben so großem Ernste als innigster Liebe hinzugeben stets bereit sein werden.

Nachruf

an

Moritz Hauptmann,

geb. d. 13. October 1792, gest. d. 3. Jan. 1868.



Moritz Hauptmann ist nun auch dahingegangen und mit ihm einer jener seltenen Vertreter der echten Würde eines hohen Künstlerthums. In seinem 76sten Lebensjahre ist er den 3. d. M. unerwartet, aber sanft verschieden.

Wenn ich dem trefflichen Manne hier einige Zeilen widme, so sind dieselben nur der liebevollen Erinnerung an ihn geweiht. Einer eingehenden Beleuchtung seiner Leistungen bin ich theilweise gar nicht gewachsen und sie liegt wohl in solchem Augenblicke Jedem fern. Nur einige biographische Daten seien mir zu geben erlaubt, zur Orientirung derjenigen, in deren Gesichtskreise der Verewigte nicht gestanden.

In Dresden im Jahre 1792 geboren, von seinem Vater, der Baumeister, ursprünglich zum Architekten bestimmt, behielt die Neigung zur Musik die Oberhand. Kurze Zeit Schüler Spohr's, wußte ihn dieser, nach einer Zwischenzeit, welche Hauptmann hauptsächlich in Rußland verlebte, für Kassel zu gewinnen. Dort blieb

er während zwanzig Jahren Mitglied der Hofcapelle, gelangte aber als Componist und Theoretiker zu einem so bedeutenden Namen, daß er im Jahre 1842 als Cantor an die Thomasschule berufen wurde. Das bald hierauf durch Mendelssohn gegründete Conservatorium gewann ihn als Lehrer für die höheren Fächer der musikalischen Composition und in ihm einen der Hauptträger seines Rufes und Einflusses. Im vergangenen Jahre war es ihm vergönnt, die Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit in Leipzig zu erleben. Seine Gesundheit hatte schon abgenommen und er schrieb mir bei jener Gelegenheit: „Solche Jubiläen müßte man eigentlich in früheren Jahren, anticipirend, feiern dürfen; später zehrt es doch unnütz an der Lebenskraft!“ Wir dürfen wohl hoffen, daß trotz dieses Ausspruches die unzähligen Beweise ehrender Sympathie, welche ihm bei dieser Gelegenheit zu Theil wurden, mehr erhebend als schwächend auf ihn gewirkt haben werden.

Seit Johann Sebastian Bach der Stelle eines Cantors an der Thomasschule eine unsterbliche Weihe gegeben, war Hauptmann gewiß, Alles in Allem genommen, der bedeutendste seiner Nachfolger. Wohl hatten während eines Jahrhunderts tüchtige Componisten, ehrenwerthe Männer jenen erlauchten Posten inne ge-

habt, aber eine Persönlichkeit von so umfassender Bildung, von so geistiger Reife, von so geläutertem Geschmacke, von solcher Schärfe und Klarheit des Urtheils hat sich schwerlich unter ihnen gefunden. Nicht allein mit den Meisterwerken unserer Kunst war Hauptmann, wie es sich von selbst versteht, auf's innigste vertraut, sondern nicht minder war er zu Hause in den Schöpfungen der Poesie und der plastischen Künste. Und so tiefe Studien hatte er in der deutschen Philosophie gemacht, daß er in seinem berühmten Werke „Die Natur der Harmonik und der Metrik" eine Vermählung derselben mit den Gesetzen der Tonwissenschaft anstreben durfte. Seine nicht allzu zahlreichen, aber auf's liebevollste vollendeten Instrumental- und Vocal-Compositionen kennt und liebt die ganze deutsche musikalische Welt.

Nun aber die Persönlichkeit, das Sein und Wesen des Mannes!

Der Thomasplatz erinnert nicht an Athen und keine korinthischen Säulen zieren den Eingang zur einstigen Wohnung Sebastian Bach's — aber wenn man in dem von Büchern und Musikalien vollgepfropften Studirzimmer Hauptmann's neben ihm gesessen und eine Stunde mit ihm verplaudert hatte, so ging man mit dem Eindrucke von dannen, das geistige Bild eines

griechischen Weltweisen in sich aufgenommen zu haben. Diese ruhige Heiterkeit, dieser lächelnde Ernst der Auffassung, diese milde Gerechtigkeit des Urtheils, welche aber keineswegs des attischen Salzes ermangelte! Und wie freundlich nahm er Theil an dem Wirken eines Jeden, dem es Ernst um die Sache war — ermunternd, belehrend, begütigend, beschwichtigend!

Sein eigenes Thun ohne alle Affectation in den Hintergrund drängend, von seinen Productionen nur das gleichsam Abgerungenste sagend, mit der bescheidensten Einfachheit sich bewegend, konnte er doch nicht verhindern, daß man stets als zu einem Höheren zu ihm hinaufblickte. Oft schweigsam, aber nie Unbedeutendes sprechend, einfach und schlicht und dabei würdevoll, ruhig und doch stets geistig bewegt! Man findet, seiner gedenkend, des Lobes kein Ende.

Viele der besten mehrerer Generationen deutscher, englischer, skandinavischer Componisten nennen ihn mit Stolz ihren Lehrer. Unbedeutendere mochten seiner Schärfe und Tiefe vielleicht nicht immer gewachsen sein. Was hätte ein solcher Mann als Kritiker leisten können! Man darf zweifeln, ob irgend ein Lebender eine Idee davon giebt. Denn zu dem Wissen und Erfassen, welches er in vollendeter Form zum Ausdrucke zu bringen vermochte, kam eine gänzliche Vorurtheilslosigkeit. Aber

er war zu friedlichen Gemüthes und seine Anschauungen strebten zu sehr in's Ganze und Allgemeine. In den Briefen an seine Freunde hat er aber Schätze künstlerischer Weisheit ausgestreut. Hoffen wir, daß nicht Alles dem großen Kreise verloren sein werde, welcher sich damit geistig bereichern könnte.

Darf ich auch von dem edlen Familienleben des herrlichen Mannes sprechen, ohne seiner ausgezeichneten, ihn beweinenden Gattin zu nahe zu treten? Meisterin im Singen und im Zeichnen, war sie ihm nicht allein die treueste Gefährtin, sondern auch zu gleicher Zeit Repräsentantin der beiden Künste, die er vor allem liebte.

Die trauernden Hinterlassenen mögen diese geringen Zeilen als einen einfachen Kranz ansehen, den wir von hier aus dem Verewigten in Wirklichkeit auf den Sarg zu legen nicht im Stande sind. Nach Kränzen des Ruhmes hat er nie gehascht — um so reichlicher werden die der Liebe und Verehrung sein Grab bedecken.

Köln im Januar 1868.

Nachruf

an

Rossini,

geb. d. 29. Febr. 1792, geß. d. 14. Nov. 1868.

So mußtest Du auch fort, lieber armer Maestro, der Du das Leben so sehr liebtest und so unendlich von ihm verwöhnt worden bist. Fort aus Deiner heiteren pariser Welt, von der Du Besitz genommen hattest, wie in den guten alten Zeiten ein Fürst von seinem Erbe. So Vielen bist Du entrissen, daß es kein Wunder, wenn der Einzelne von Deinem Hinritte weniger schmerzlich bewegt wird — denn die Menschen lieben es, sogar ihren besonderen Schmerz zu haben. Und es wird kaum Einen Zeitungsleser in der ganzen cultivirten Welt geben, der bei der Nachricht von Deinem Tode nicht ausgerufen haben mag: O, wie schade!!

Die Welt liebt es nicht, Jemanden berühmt zu machen; aber hat er sich trotz alledem und alledem durchgeschlagen und seinen Namen zu einem Namen gemacht, dann sieht sie mit einem gewissen Wohlgefallen

auf ihn. Hat er nun, wie es bei Dir der Fall gewesen, den Kampf so lange hinter sich, daß er schon der Geschichte angehört, fordert er von der Gegenwart kaum mehr etwas, weder Kunstverständniß für neue Schöpfungen, noch Belohnung dafür, weder Auszeichnung für seine Personen, noch für seine Werke, kann wirr ihm entgegen getragen, mehr als er oft tragen kann. Wie manche Generation empfing Deinen Namen schon als ein Wort des Sprachschatzes und bewunderte Dich, ehe sie von Deinen Leistungen eine Idee hatte. Und kann lernte sie den „Barbier von Sevilla" kennen, der seit einem halben Jahrhunderte nicht allein das „Factotum der ganzen Stadt", nein, aller Opernbühnen auf der Erde ist. Und entzückt von den Melodien, mit welchen schon die Väter aufgewachsen waren, hörte man, wie der Schöpfer derselben noch immer heiter und freundlich lebte — und alle Welt freundlich bei sich aufnahm und die trefflichsten und trefflichsten Ehrenworte hinaufschleuderte und in seiner außerordentlichen Stellung doch nicht mehr war man so mehr nennt und nichts Anderes sein wollte, als ein Musiker. Da passionirte man sich für eine solche Erscheinung — und mit Recht — denn sie war liebenswürdig und außerordentlich.

Gibt es in allen Kunstgeschichten einen Lebenslauf wie den Deinen, geweihter Meister? Ich bezweifle es. Wohl starben wir Genies, die, dem Deinen gleich, nur wenige Jahre betrachten, um sich zu offenbaren — aber ihre letzten Werke hatten auch ihre letzten Tage. Oder es waren Männer, die das in's hohe Alter hinaus so unerschöpflich waren im Schaffen, wie der fanatischste Märtyrer im Leiden. Du aber zählst kaum zwanzig Jahre Deines Lebens der Kunst und an vierzig der Kunst des Lebens. Zwanzig Jahre heißer Kämpfe, fabelhafter Erfolge, — und dann verbirgst Du Dich vor der Sonne Deines eigenen Genius und ließest die Tage hingleiten im wohlthuenden Schatten Deines Ruhmes. Und Deine Kunst ward Dir zum heiteren Spiele. Du verkehrtest mit ihr wie der Großvater mit der kleinen Enkelin, wie der gottliche Knabe mit der guten Gesellschaft. Die Einen priesen, die Anderen schmähten Dich ob solchen Gebahrens — aber Keiner wußte es zu erklären, und schwerlich hast Du irgend Jemandem den wahren Grund offenbart. Als maßvoller Eroberer im Reiche der Töne, sagten die Freunde, hattest Du die errungene Krone nicht aufs Spiel setzen wollen durch neue Kriegszüge. Wohl möglich! aber nicht wahrscheinlich! Ich fürchte, Du hattest zu viele Züge gethan aus jenem Brunnen, den man die Vollkommenheit

nennt, und — etwas Katzenjammer war nicht ausgeblieben.

Doch ich bin weit entfernt, den Anspruch zu machen, dies errathen zu haben. Der geringste Mensch ist eine so complicirte Maschine, daß nur der ewige Maschinenbauer ihr innerstes Räderwerk versteht. Und ein so wunderbar organisirtes Wesen, wie Du es warst, wer wollte das ergründen? Welche Gegensätze fanden sich nicht in Dir vereinigt! Die altitalienische Freude am Schönen und der Skepticismus des 18. Jahrhunderts, die Lust am raffinirtesten Lebensgenuß und die Einfachheit des Kindes aus dem Volke, die cordialste Bonhomie und die übermüthigste Spottsucht. Aber die Grazien waren Deine steten Begleiterinnen, sie umschwebten all Dein Thun und Lassen; und diese lieblichsten aller Himmelstöchter, sie umgeben ihre Günstlinge mit einer Verklärung, wohlthuender als Heiligenschein.

Die Culturgeschichte wird von dem fast mythischen Rausche berichten müssen, in welchen Deine Gesänge die Menschen versetzten, die Geschichte der Tonkunst insbesondere wird von Deinem Genie sprechen müssen, von der Richtung, die es eingeschlagen, von dem Einflusse, den es ausgeübt; die Tageblätter werden zum hundertsten Male die Namen Deiner Werke und die

Jahre ihres Entſtehens und ihre Erfolge zuſammenſtellen und es alle an äſthetiſchen Belehrungen nicht fehlen laſſen. Ich habe nichts Derartiges vor, indem ich dieſe flüchtigen Zeilen niederſchreibe. Nur von der Lücke will ich ſprechen, die Dein Dahingehen läßt. Oder enthält etwa das große reiche Paris einen zweiten Ort, wie Dein kleines Schlafzimmer mit ſeinem Pianino und ſeinen aufgehäuften Notenſtößen und ſeiner ganzen gemüthlichen Unordnung? Einen Ort, wo ein Künſtler faſt zu jeder Stunde des Tages die willkommenſte Aufnahme fand und das reizendſte Geplauder und die intereſſanteſten Menſchen und ungeheuchelten Antheil? Und einen großen Mann, den man nie ſtörte, denn Du hatteſt immer Zeit und ſtets gute Laune und verlangteſt für alle geiſtigen Genüſſe, welche Du boteſt, nur, daß man auch zuweilen komme als Dein Tiſchgenoſſe. Und wenn zu alle dem Guten, was im ſtrengſten Sinne des Wortes Tauſenden geboten war, bei mir noch die ſtete Erinnerung kam an das freundliche Wohlwollen, welches Du ſchon dem Knaben geſchenkt, dem Jünglinge und dem Manne durch eine lange Reihe von Jahren erhalten, ſo darf ich wohl dem Bedürfniſſe nachgeben, welches ich empfinde, der dankbarſten Erinnerung Worte zu verleihen.

So lebe denn wohl, geliebter Maestro! Wenn Dir im Jenseits so viele Freuden beschceert sind, als Du auf der Erde Millionen Menschen glückliche Stunden bereitet hast, so hast Du eine schöne Ewigkeit vor Dir.

Köln im November 1868.

Ferdinando.

Ludwig van Beethoven.

Zum 17. December 1870.

Vielleicht kommt dereinst eine Zeit, wo unsere Kalender, statt eine Unzahl Namen heiliger Männer zu enthalten, von deren Leben und Wirken auch der Gläubigste nur schwache Kunde hat — wo unsere Kalender, sagen wir, die Geburts- oder Todestage der Männer verzeichnen werden, welche auf die Förderung der Cultur im weitesten Sinne des Wortes von hervorragendem Einfluß gewesen. Dann werden wir, in Deutschland wenigstens, zum Datum des 17. December schreiben: Ludwig van Beethoven.

An diesem Tage wurde, heute vor hundert Jahren, unser großer Tondichter getauft; das weiß man. Man hält für wahrscheinlich, daß er am vorhergehenden geboren worden.

Wenn ein Volk das Andenken an einen großen Mann feiert, so feiert es eigentlich hierdurch nur sich

selbst. Denn es zeigt, daß es einen hohen Geist, der aus seiner Mitte entsprossen, zu erkennen und zu würdigen weiß.

Ludwig van Beethoven war ein Genius, wie er in der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker nur selten erscheint. Es ist zuweilen ausgesprochen worden, daß unter den Millionen, welchen es durch Geburt, Erziehung, Verhältnisse nicht gestattet ist, sich an einem höheren geistigen Leben zu betheiligen, Tausende zu großen Männern werden würden, wenn das Schicksal sie begünstigte. Wir glauben das nicht, aber wäre es der Fall, man würde auch hier die weise Oekonomie der Natur wiederfinden. Die Menschen können nicht allzu viel zu gleicher Zeit bewältigen, und es erfordert stets eine geraume Epoche, bis eine bedeutende, vollends eine große Erscheinung ihre Wirkung vollendet hat.

Das Wesentlichste aus Beethoven's Erdenwallen ist ziemlich allgemein bekannt, — Einzelnes bedarf noch näherer Aufklärung. Im großen Ganzen war sein Lebenslauf einfach und still. Nichts von den wunderbaren Erfolgen, welche Mozart's Jugend umstrahlen — oder von den leidenschaftlichen, fast geschichtlichen Kämpfen und großartigen Triumphen, wie Gluck und Händel sie in Paris und London erlebten. Ja, eine Reise, wie die nach England, welche Vater Haydn's Alter krönte,

fehlt im Leben Beethoven's. Nur dasjenige Johann Sebastian Bach's bietet noch weniger Berührungspuncte mit der weiten, großen Welt! Schon in früher Jugendzeit wurde Beethoven seine Kunst Alles: dauernde Beschäftigung, Freude, Quelle des Erwerbs und der Auszeichnung. Er war erst zwölf Jahre alt, als er in die Capelle des Kurfürsten Max Franz aufgenommen wurde, in welcher er als Organist, Cembalist, später sogar als Bratschist wirkte. So erwies er sich schon am Eingange des Lebens als Stütze der Seinen, und ein gewisses Selbstbewußtsein durfte ihn erfüllen, der, kaum ein Jüngling, als Künstler wie als Mensch Ansprüchen genügte, welche man nur an den gereiften Mann zu stellen befugt ist. Die freundschaftliche Aufnahme, die er in den besten Kreisen Bonns, vor Allem in dem Hause der Frau v. Breuning fand, erweiterte die Sphäre seiner Bildung, und wohl vorbereitet kam er, ein fast 23jähriger Jüngling, nach der Kaiserstadt, in welcher sein Genie und sein Ruhm erblühen sollten.

Durch den Kurfürsten (einen Sohn der Kaiserin Maria Theresia) und dessen Umgebung bestanden zahlreiche und intime Verbindungen zwischen Bonn und Wien, und Beethoven fand durch Vermittlung seiner alten Gönner den Eintritt in die ersten Familien der

österreichischen Aristokratie. Die Dedicationen der Beethoven'schen Werke zeigen uns, wenn man es sonst nicht wüßte, wie vielfach der Künstler sich den Cavalieren zu Dank verpflichtet fühlte. Sie erkannten sein Genie und förderten ihn auf jede Weise. Ihrer Vermittlung allein ist es Wien schuldig, daß es den großen Mann vorzugsweise den Seinen nennen darf. Zwar hat er in dem langen Zeitraume von 34 Jahren, den er dort verlebt, eine persönlich-einflußreiche Thätigkeit weder gesucht noch gefunden, weder als Lehrer noch als Leiter, oder gar als Virtuose. Er gab dem wiener Publicum die Gelegenheit, seine Werke vor allen Anderen zu hören, eine Gelegenheit, welche dasselbe nicht immer benutzte. Diese seltenen Concerte, in welchen er auch einige Male als Pianist auftrat, waren fast seine einzigen persönlichen Berührungen mit dem wiener Volke. Anderes und Besseres hatte er zu thun, als Orchester zu dirigiren oder jugendliche Anfänger mit gutem Rath zu unterstützen, — Er, der die Tonkunst auf neue Bahnen lenkte und Hunderttausende durch die Wirkung seiner Werke bildend emporhob.

So weit ein ernstes Künstlerleben ein glückliches sein kann, wäre die Laufbahn Beethoven's, Alles in Allem, eine vorzugsweise begünstigte zu nennen. Er durfte frei seinen Arbeiten leben, fand schnell die höchste

Anerkennung, und die Miseren einer etwas ungeregelten Junggesellenwirthschaft, wie die, welche ihm aus seiner liebevollen Schwäche für Brüder und Neffen erwuchsen, dürfen schließlich nicht allzu hoch angeschlagen werden. Aber ein grauer Faden zog sich durch sein Leben. Schon im 28. Jahre fühlte er eine Abnahme seines Gehöres. Durch etwa 20 Jahre scheint das Uebel bald zu-, bald abgenommen zu haben, bis es mit absoluter Taubheit endigte. Neben dem Schmerze, den lebendigen Eindruck seiner Schöpfungen nur halb, später gar nicht mehr zu empfangen, — neben dem Risse in dem Verkehr mit der Welt, der ihn von Hause aus anzog, war der reizbare Mann nicht allein aufs peinlichste geplagt von allen den Experimenten, mit welchen die Jünger Aesculap's ihn heimsuchten, — er schämte sich durch längere Zeit, sein Uebel einzugestehen, verheimlichte es und verschlimmerte es wahrscheinlich hierdurch. Man hat manche weniger zugängliche, weniger reizvolle Compositionen der letzten Periode durch diesen Mangel des äußern Gehörsinnes erklären wollen, — aber der Mann, der mit seinem inneren Ohre das Adagio der 9. Symphonie, das Benedictus der Missa solemnis hören konnte, der bedurfte keiner sinnlichen Anregung. Mit welcher Wehmuth auch die Vorstellung erfüllen mag von dem großen tauben Tonmeister, es ist sehr

die Frage, ob seine Gehörlosigkeit nicht zur Vertiefung seines Wesens beitrug. Einem Tonkünstler als solchem bringt das Ohr im Allgemeinen mehr Leid als Lust — und wie Weniges von dem, was man alles hören muß, der Mühe werth ist gehört zu werden, weiß Jeder.

Und kann man von Einsamkeit sprechen bei einem Manne, der eigentlich in einer anderen Welt zu Hause war, als in der, die ihn umgab? Jeder, dem es gegeben, in irgend einem Grade künstlerisch productiv zu sein, mag es mit einem seligen Neide ahnen, welch eine Existenz es sein muß, die eines solchen Genies. Wenn der geringste Einfall schon belebend wirkt, wie soll man die Wonne bezeichnen, die es einem Beethoven gewesen sein muß, wenn der erste embryonische Gedanke einer neuen Tondichtung in ihm aufstieg, immer festere Gestalt annehmend, allmählich sein ganzes Wesen erfüllend, und dann Alles in ihm klang, rauschte, tönte, sang, in Melodieen, die er selbst kurz vorher nicht geahnt hatte? Und diese den ganzen Menschen erfüllenden Tonbilder, sie entschwanden ihm nicht wie leichte Träume, — mit riesenstarker Hand wußte er sie zu erfassen, festzuhalten, ihnen Form und Gestalt zu geben, — die ätherischsten gleichsam in Erz zu gießen. Und zu den Wunderreizen, die seine Phantasie ihm bot, gesellte sich nun bei dem hohen Manne das stets

wachsende, labende Bewußtsein seiner geistigen Kraft, das Gefühl seiner Meisterschaft, der einzigen wahrhaftigen Macht und Freiheit auf Erden.

Man sucht heutigen Tages ein besonderes Interesse darin, die Einzelheiten der Lebensumstände großer Menschen aufs genaueste zu erforschen. Es ist dagegen nichts einzuwenden, so lange man nicht ihre geistigen Werke und Thaten in einen allzu engen Zusammenhang zu bringen versucht mit ihren Lebensverhältnissen, was zu den gewaltthätigsten Irrthümern führt, — oder so lange man nicht in verkehrtem Enthusiasmus die Bedeutendheit ihrer Productionen in dem Geringfügigsten wiederfinden will, was man von ihrem Wesen und Wandel erfährt. Treffliche Eigenschaften des Herzens und des Charakters im Allgemeinen haben sicherlich Beethoven geschmückt und seine Schwächen wurden ihm gern verziehen. Der Poesie, der Geschichte, den großen Thaten seiner Zeit brachte er reges Verständniß, ja leidenschaftliche Theilnahme entgegen. Aber es gab und giebt fortwährend Tausende von Männern, welche ihm gleichstehen an Hoheit des Charakters, an bürgerlicher Tugend, an edler Auffassung des Lebens, und die nichts hervorzubringen im Stande, was die Menschheit fördert. Daß Beethoven die hohen Empfindungen und Anschauungen, die in ihm lebten, in wunderbaren Kunst-

werken aussprechen konnte, — das macht ihn zum großen Manne.

Anderentheils wollen Viele die wesentlichste Größe dieser Werke in gewissen Ideen finden, die denselben zu Grunde liegen sollen und die dann Jeder auf seine Weise sich klar zu machen sucht. Aber nicht das, was ein Kunstwerk verbirgt, sondern das, was es sagt, und die Art und Weise, wie es gesagt wird, das macht seine Größe. Und zwar liegt diese Größe in den Bedingungen der Kunst, um die es sich handelt. Was uns erhebt, begeistert, wenn wir Beethoven'sche Musik hören, es ist der Reichthum, die Originalität, die Kühnheit der Erfindung, die unendliche Mannigfaltigkeit der Melodieen, ihr sinnlicher Reiz, verbunden mit ihrer gemüthsvollen Kraft, ihrer naiven Einfachheit, ihrer leidenschaftlichen Energie, ihrer stolzen Hoheit, — es ist die logische und doch wiederum so freie Weise ihrer Ausführung, — es ist die gesunde, ungesuchte und doch so originale Führung der Harmonie, — die farbenreiche, individuelle Anwendung der Klangwerkzeuge — kurz, die Erfüllung aller Bedingungen, die eine Tonschöpfung erheischt, wenn sie den höchsten Ansprüchen genügen soll. Was das heißt, wissen die Vielen, die, begabt und talentvoll, vergeblich versuchten und versuchen, es zu erreichen.

Ist Beethoven's Name bedeutungsvoll für die Gebildeten aller Nationen, haben die Wirkung und die Verbreitung seiner Werke in allen Landen seit Anfang dieses Jahrhunderts fortwährend zugenommen, so dürfen wir Deutschen ihn doch vor Allen den Unseren nennen. In politischen Dingen mag der Zug unseres Wesens nach dem Idealen, dem Seelischen uns hinderlich gewesen sein — aber wie viel Herrliches hat er uns auch gebracht! So die Liebe zur Instrumentalmusik, dieser wunderbaren Blüthe des deutschen Genius, dieser wahrhaftigsten Poesie, ohne sachlichen Stoff, ohne zweifelhafte Gedanken. Wahrlich, es ist ein hohes Volk, aus welchem sich fortwährend Hunderttausende allerwegen versammeln, um in weihevoller Andacht den Eingebungen zu lauschen, welche seine harmoniedurchströmten Seher ihm gesendet! In des Wortes allerengster und hiedurch energischster Bedeutung sind die Instrumentalwerke unserer großen Meister — Tondichtungen — und die Ludwig van Beethoven's sind die herrlichsten, die erhabensten von allen. Wie tief und allseitig es empfunden wird, was wir ihm verdanken, davon zeugen die Feste, die seinem Andenken gerade jetzt geweiht werden. Nicht der Gedanke an alles Große, was gethan und erreicht werden auf blutgetränkten Schlachtfeldern, nicht die Sorge um das, was zu

erreichen übrig bleibt, haben die Erinnerung verscheucht an die Weihe des Tages, der uns vor einem Jahrhunderte den Musiker Beethoven schenkte. Hoffentlich bleibt unserem Volke in der Fülle seiner errungenen Macht dieser edle Sinn für das Schöne und die stolze Freude an allem Herrlichen, was seine Dichter in Worten und Tönen ihm gespendet. Und so rufen wir ihm zum Beethoven-Tage die Worte Schiller's zu:

Freue Dich, daß die Gabe des Liedes vom Himmel herabkommt,
Daß der Sänger Dir singt, was ihn die Muse gelehrt!
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte,
Weil er der Glückliche ist, kannst Du der Selige sein.

Zur

hundertjährigen Geburtsfeier Ludwig v. Beethoven's.

„quasi fantasia.“

Das Jahr 1749 brachte uns Goethe, 56 Mozart, 59 Schiller und 1770 Beethoven. So wurden innerhalb eines kurzen Zeitraums von einundzwanzig Jahren vier der größten Dichter-Genien geboren, vier Männer, auf welche nicht allein unser Vaterland, auf deren Besitz die Menschheit stolz sein muß.

Und noch glücklicher als stolz. Denn das schönste Geschenk, welches die Gottheit, die Vorsehung, die Natur nenne es Jeder wie er mag der armen Menschheit von Zeit zu Zeit verleiht, ist der Genius. Durch ihn erhalten wir das Beste, dessen wir theilhaftig werden können — Selbstvergessenheit in einem erhöhten Dasein; er giebt uns, wenn auch nur für kurze Stunden, was der Hoffnungsvoll-Gläubige von einem bessern Jenseits erwartet.

Hat es je einen Dichter gegeben, der mit gewaltigerer Kraft unsere Seelen entführt in sein ideales Reich, als unser Beethoven? Gewiß nicht. Allgemeinere Wirkungen sind von Andern erreicht worden — aber weder tiefere noch edlere. Auch darf es ohne Uebertreibung ausgesprochen werden, daß niemals ein Künstler gelebt, der mehr wahrhaft Neues geschaffen — er bewegte sich im Ungeahnten.

Es ist unter so vielem Gemeinen und Trostlosen in der Kunst und im Leben ein schönes Zeichen unserer Zeit, daß die Theilnahme, die Freude an den Schöpfungen des wunderbaren Mannes eine so weit verbreitete geworden. Ich sage nicht das Verständniß derselben; das ist nicht und kann nicht sein. Aber kaum mag es Dichtungen geben, in deren Liebe und Bewunderung gegenwärtig so viele der Besten sich begegnen, als in denen zu den Tondichtungen unseres Meisters. Es ist dem Wesen unserer Kunst zuzuschreiben, welche das Alles versöhnende Element der Liebe in sich trägt, daß die schroffsten Gegensätze religiöser, politischer, philosophischer Meinungen ihr gegenüber nicht Stand halten — aber es ist die Macht des Beethoven'schen Genius, welche die stolzesten Geister bezwingt, während sie die einfachsten Herzen lauter schlagen macht.

Wenn der Wille des Menschen sich irgendwo schwach,

ja nichtig erzeigt, ſo iſt es bei geiſtiger Production. Ein ſehr ſtarker Wille — iſt dieſer nicht auch ſchon den Meiſten unerreichbar? mag zu bedeutendem Wiſſen, zu glänzenden Fertigkeiten, ja zur Tugend ſelbſt führen können, — einen ſpontanen dichteriſchen Gedanken in Worten, Tönen, Farben wird er nie hervorzubringen vermögen. So ſtehen wir denn eigentlich dem Genie gegenüber wie einem Licht und Wärme verbreitenden Geſtirn — genießend und bewundernd. Aber da dem höhern Menſchen Erkenntniß und Dankbarkeit Bedürfniß ſind — da er ſeiner Bewunderung gern Verſtändniß, Verehrung hinzufügen, dem Gegenſtand derſelben Liebe darbringen möchte, ſo beginnt er zu forſchen. Er fragt, was den göttlichen Keim, der ſchon im lallenden Kinde gelebt, in ſeiner Entwickelung gefördert, was ihn zur Blüthe gebracht — welche Eindrücke befruchtend auf ihn gewirkt — bis zu welchem Grade der ſo herrlich Gebenedeite von ſittlicher Kraft gehalten und gefördert worden — wie er das ihm anvertraute Gut verwaltet — wie er endlich den keinem Sterblichen erſparten Kampf des Lebens durchgekämpft.

Und dann fragt man wieder und weiter: welche ſeiner Eigenſchaften, welche ſeiner Eigenthümlichkeiten wirken am ſtärkſten auf uns? — in welchem Verhältniſſe ſteht er zu der Entwickelung ſeiner Kunſt — in

welchem zu der seines Volkes? — wie erscheint er seinem Jahrhunderte gegenüber?

Um nur annähernd diese Fragen und so manche mit denselben in Verbindung stehende zu beantworten, bedürfte es eines ungeheuren Apparates biographischer, kunst- und culturgeschichtlicher, ästhetischer, ja musikalisch-technischer Art. Es liegt weder in meiner Macht, noch in dem Zwecke dieser Blätter, einer solchen Aufgabe näher zu treten. Einige flüchtige Andeutungen mögen genügen, um inmitten der außerordentlichen, Alles verschlingenden Begebenheiten der Gegenwart des Tages nicht zu vergessen, der uns vor einem Jahrhundert den nicht minder außerordentlichen Menschen sendete, welcher, ein Seher im erhabensten Sinne des Wortes, das Ereigste und Beste ahnte und aussprach, wenn auch nur in Tönen, was unser Volk offenbaren wird, wenn freundliche Sterne seiner Zukunft leuchten.

Ein Stück Kastengeist scheint den Menschen von der Natur eingepflanzt zu sein: es giebt Familien von Staatsmännern, Kriegern, Theologen, Künstlern. Man wird jedoch zugestehen, daß es bei den Einen öfters die Verhältnisse, die Traditionen sind, welche die Söhne den väterlichen Beruf ergreifen lassen, während bei den Anderen der Beruf den Menschen erfaßt, im eigentlichsten Sinne zum Beruf wird. So sind denn Viele

unserer ersten Tonkünstler Familien entsprossen, in welchen der Stand des Musikers vorherrschte; — Viele freilich auch nicht. Was aber fast Allen gemeinsam, ist, daß sie Wunderkinder gewesen. Wunderkinder! Heutigen Tags ein eminöses Wort, bei welchem man vor allem an industriöse Väter denkt, welche Concerte erzwingen — und an musikalische Leistungen, welche nicht durch ihre Reife erquicken, sondern durch die Frühreife Derer, von welchen sie geboten werden, in Verwunderung setzen. Der Mißbrauch der Erscheinung hat diese selbst in ein falsches Licht gestellt. Eine musikalische Treibhauspflanze, durch Eitelkeit oder Geistspeculation zu vorzeitiger Blüthe gebracht, mag auch schnell wieder verkümmern, — aber es steht deßhalb nicht weniger fest, daß keine geistige Begabung sich früher zeigt und entwickelt, als die musikalische. Bach, Händel, Mozart, Hummel, Rossini, Mendelssohn, Clara Schumann, Liszt, Joachim waren Wunderkinder. Die Natur weiß, was sie zu thun hat. Nur der, dem diese wunderbare Tonsprache zur zweiten Muttersprache geworden, wird sich mit Freiheit darin ausdrücken können — wie früh fangen wir aber an, uns in unserer Muttersprache zu versuchen! Und wie Wenige gelangen dahin reden zu lernen!

Es wäre unerklärlich, wäre unser Beethoven nicht

auch ein Wunderkind gewesen — er war es. Aber in so gesunder kräftiger Weise, daß die ihm Nahestehenden mehr von dem Gedanken an seine große Zukunft ergriffen wurden, als sie sich für seine damaligen Leistungen enthusiasmirten. Die Compositionen, die uns aus seiner Knabenzeit erhalten sind, zeigen schon jene offene, derbe Ausdrucksweise, die ihm bis zum Schlusse seiner Laufbahn zu eigen blieb — mithin ist ihr Inhalt gering — was hat ein zwölfjähriger Knabe der Welt mitzutheilen, wenn sein inneres Leben sich naturgemäß entwickelt? Getragen von seiner Kunstfertigkeit erreichte er jedoch der Außenwelt gegenüber frühe eine ehrenvolle selbständige Stellung. Noch kaum am Beginn des Jünglingsalters wurde er Organist am kurfürstlichen Hofe in Bonn. Später saß er auch durch mehrere Jahre als Bratschist in der Capelle. Die Bratsche war damals im Orchester noch eines der vernachlässigtesten Instrumente, und man darf sich von Beethoven's Virtuosität auf derselben nur eine geringe Vorstellung machen. Unschätzbar war es aber für ihn, den künftigen Beherrscher der Instrumental-Tonwelt, in der Linie gehört zu haben. Eigentlich müßte es jedem strebsamen jungen Componisten zur Pflicht gemacht werden, ein Jahr mindestens als Mitglied einer Capelle zu fungiren, und wäre es auch nur

an der großen Trommel. Es ist der sicherste Weg, die Intimitualitäten der verschiedenen Tonorgane auf unauslöschliche Weise in sich aufzunehmen. Sind dieselben, wie es in der erzbischöflichen Capelle der Fall gewesen, von tüchtigen Ausübenten vertreten, so tritt zur Eigenthümlichkeit des Klangwerkzeuges die Verstellung einer bestimmten Persönlichkeit, was durchaus nicht vom Uebel. Wie oft mag dem Meister, wenn er in späteren Jahren sinnend vor einer Partitur saß, das Bild des Einen oder Andern seiner früheren Collegen lebhaft und fördernd vor die Seele getreten sein und er eine ausdrucksvolle Solostelle von einem derselben im Geiste vorgetragen gehört haben.

Die Anregungen, die Beethoven in seiner Bonner Jugendzeit von Gesangeskünstlern empfangen, waren keinesfalls so tiefgehend. Zwar war sein eigener Vater Sänger beim Kurfürsten und wirkte in der Kirche und auf der Bühne. Aber es war ein trostloser Geselle, der in des Knaben Begabung nur ein Mittel sah seinen traurigen Betverhältnissen etwas aufzuhelfen, und sicherlich nicht der Mann ihn zu begeistern für die Vermählung von Rede und Ton, die ernste Ehe, die je geschlossen worden.

Auch den herrlichsten Vocalwerken Beethoven's wohnt eine gewisse Sprödigkeit an in der Behandlung der

Stimme — das Herz beherrscht die Melodie oder diese das Gericht. — Jenes vollkommene Ineinanderaufgehen der beiden Factoren, wie es Mozart und Händel stets eigen, findet sich bei ihm nur vereinzelt. Würde ein Jugendleben inmitten einer glänzenderen Sängerwelt unsern Meister auf andere Pfade geführt haben?

Bereitsam für seine Entwickelung war sicherlich, daß er an den schönen Ufern unsers heiteren alten Rheines geboren wurden. Hört man es nicht zuweilen wie Wogen des mächtigen Stromes durch die Beethoven'schen Harmonien rauschen? Fühlt man sich durch dieselben nicht oft angeweht wie von frischer Bergesluft? Und die traulichen traubenreichen Melodien, welche der Meister so oft ertönen läßt, athmen sie nicht den Zauber eines gemüthlichen Abends, den man verplaudert und verträumt am Ufer des deutschesten Stromes? Der Sinn für den Aufenthalt im Freien, wie es unsere Sprache so herrlich ausdrückt, blieb Beethoven durch's ganze Leben treu, und man mag sich ihn auch kaum lieber vorstellen, als in Wäldern und Thälern wandelnd und den Quellen lauschend, die in seinem Innern sprudelten.

Wissenschaftliche Dinge waren, auch in der elementarsten Gestalt, dem jungen Musiker kaum zugeführt worden, und hätte sich später ein Interesse dafür bei

ihm eingestellt, er würde genöthigt gewesen sein es abzuweisen. Hingegen vertiefte er sich mit ganzer Seele in die erhabensten Werke der Poesie, — jener zweiten höhern Welt — und immer wieder kehrte er zurück zu den Dichtungen Homer's, Shakespeare's, Goethe's, Schiller's. Mannigfache Anregungen mögen ihm aus denselben geworden sein. Sie waren ihm „geistiger Wein", wie Bettina einst seine Musik nannte. Aber man geht gänzlich irre, wenn man dort oder irgend anderswo positive Erklärungen, Erläuterungen Beethoven'scher Compositionen zu finden glaubt, wie man es zuweilen, sich theilweise auf Aeußerungen des Meisters stützend, versucht hat. Wenn derselbe den stets fragenden Famulus Schindler, ich weiß nicht bei welcher Gelegenheit, auf den „Sturm" von Shakespeare verweist, so war das eben eine Antwort, nichts weiter. Die rein musikalische Phantasie wird auf eben so unerklärliche Weise geweckt, wie sie unerklärlich in ihren Wirkungen ist. Das Eine nur steht fest, daß aus dem Herzen kam, was zu dem Herzen spricht; — das Seelenblut aber, welches das Herz des wahrhaftigen Künstlers pulsiren macht, ist tausendmal reicher zusammengesetzt als dasjenige, welches sich in unseren Adern verbreitet — kein ästhetischer Physiolog wird je vermögen es vollständig zu analysiren. Und sind es denn im

Leben nur die tiefen Gedanken, die außerordentlichen Begebenheiten, welche alle die Empfindungen hervorrufen, aus welchen schließlich unser Glück und unser Leid zusammengesetzt sind? Genügt nicht ein reiner milder Herbsttag, um unser Inneres zu verklären? — ein einzelner Vers, um uns aufzurichten? der holde Blick eines Mädchens, um uns in die süßeste Träumerei zu versetzen? Welch geringe Einflüsse wirken auf das ewig steigende und fallende Quecksilber unserer Hoffnungen! Und so mögen denn oft die geringsten Anlässe hingereicht haben, um eine so reich besaitete Seele wie die Beethoven's erklingen zu machen. Am stärksten aber wirkte bei einem solchen Genius der reine Schaffenstrieb, das im tiefsten Innern ewig lodernde Feuer mit seinen vulkanartigen, aber hier segensvollen Eruptionen.

Man weiß, daß Beethoven als junger Mann nach Wien zog und daß er es nie wieder verließ. Er fand dort, namentlich während der ersten Hälfte seines Aufenthaltes, enthusiastische Verehrer, verständnißvolle Freunde, Aufnahme in bedeutenden Kreisen — endlich das dumme unerläßliche Geld, dessen kein Maharäh, wenn er auf Erden verkleidet umher wandelt, entrathen kann. Niemand wird der heitern liebenswürdigen Kaiserstadt den Ruhm mißgönnen, eine glänzende Reihe unserer größten Tondichter als die Ihren bezeichnen zu dürfen. Aber

übel nehmen dürfte sie es doch nicht, wenn man sich verwunderte, daß gerade innerhalb ihrer Mauern zu jener Zeit eine so grandiöse künstlerische Entwickelung wie die Beethoven's sich vollbrachte. Soll man sagen, nicht weil, sondern obschon? oder soll man die Vermuthung aussprechen, daß es überhaupt keine Agglomeration von Menschen giebt, welche einem Genie adäquat sei? Es wandelt eben Wege, die keine Straßennamen führen. — Kommt jedoch das Verhältniß eines großen Componisten zu dem Publicum, auf welches er zunächst angewiesen, in Rede, so ist nicht zu leugnen, daß man eher begreift, daß ein Händel in dem als unmusikalisch verschrieenen London seine Oratorien, als daß Beethoven im damaligen so musikalischen Wien seine Symphonieen schuf. Ersterer befand sich dort in der Mitte eines großartigen Staatslebens — großartig waren die Kräfte, über die er verfügte, wie die stets wachsenden Schaaren der Zuhörer, die seinen Aufführungen zuströmten. Wenn man hingegen erfährt, mit welchen Nöthen Beethoven im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts etwa ein Dutzend Concerte zusammenbrachte, in welchen seine titanenhaften Orchesterrichtungen zum erstenmale zur Aufführung gelangten, so wird Einem bange um's Herz. Und ich kann nicht anders, als die Ueberzeugung aussprechen, daß unter

anderen Verhältnissen ein nicht geringer Theil seiner Werke, die, nach einem Ausdrucke Schumann's, verschleierte Symphonieen sind, offenkundige geworden wären. Die Welt des Musikers wäre hierdurch kaum reicher — aber die musikalische Welt würde es geworden sein. Denn Millionen hätten sich erbaut, wo sich jetzt Hunderte an Sonaten und Quartetten meistentheils vergeblich abquälen.

Ja, diese Symphonieen und Ouverturen mit ihren prunklosen Bezeichnungen, sie sind die ersten Dichtungen unserer Zeit, und es sind National-Dichtungen in einem viel wahrhafteren Sinne, als die Gesänge der Edda, und was damit zusammenhängt, es trotz künstlerischer und literarischer Anstrengungen für uns je zu sein oder zu werden vermögen. Ja, in der Seele dieses Rheinländers, der tagtäglich auf die Stadt und den Staat schimpfte in welchem er lebte, der für die französische Republik schwärmte und auch wieder bereit war bei König Jerôme Capellmeister zu werden — in dieser Seele war das idealste Deutschthum, wie es die Besten erschauen, concentrirt. „Denn er war unser!" dürfen wir mit dem Dichter ausrufen. Unser durch das was er aussprach — unser durch die Form in der er es aussprach — unser — denn wir haben ihn gehörig mißhandelt und mißverstanden.

„Fleiß und Liebe" nimmt Goethe für seine Landsleute in Anspruch. Kein Künstler hat diese Eigenschaften in einem höhern Grade seiner Kunst gegenüber bethätigt als Beethoven. Sie war ihm das Höchste — keine Sorge, keine Freude des Lebens konnte ihn von ihr entfernen. Weder Güter noch Ehren machten ihn abwendig den Idealen, die er erschaute und nach welchen er rang solange er athmete. Nie that er sich genug, im Einzelnen wie im Ganzen. Keine Mühe war ihm zu viel, um seinen Gedanken die vollste Reife, die leuchtendste Klarheit zu geben. An die kleinsten Tonbilder wendete er die vollste Kraft. Seine ersten Skizzen wie die Autographen seiner Partituren zeigen auf's Anschaulichste jene zähe Nachhaltigkeit, jene geduldige Unverdrossenheit, die man bei dem wissenschaftlichen Forscher voraussetzt, die Einen aber bei dem begeisterten Sänger mit Staunen und Bewunderung erfüllt. In allen Kämpfen und jede künstlerische Production ist ein Kampf, bleibt das Ausharren das Schwerste.

Wahrhaftigkeit war ein Grundzug in Beethoven's Charakter. Was er sang kam ihm aus tiefster Seele. Nie hat er sich zu Concessionen herabgelassen, weder dem großen Haufen und seiner Frivolität, noch den Ausübenden und ihrer Eitelkeit zu Gefallen. Die Tap-

ferkeit, die hiermit verbunden ist, gleicht der bescheidenen, bürgerlichen — sie feiert aber noch weniger Triumphe als diese.

Beethoven war stolz, nicht eitel. Er hatte das Bewußtsein seiner geistigen Kraft — er freute sich sie anerkannt zu sehen — aber er verschmähte das Kleingeld des alltäglichen Lobes. Mißtrauisch, jähzornig, gab er seinen Freunden zu mancher Klage Veranlassung, aber nirgends findet sich eine Spur von Prétentionen der Beräucherung. Er stand zu hoch, um sich durch dergleichen geehrt zu fühlen — aber er hatte auch zu viel Achtung vor der freien Männlichkeit Anderer, um Huldigungen, die mit dieser in Widerspruch stehen, sich gefallen zu lassen.

Welch eine Fülle edelster Empfindung, höchster Anschauung mußte in dem herrlichen Manne leben und weben, um sich zu den Melodieen zu krystallisiren, die uns hinreißen. Weichheit ohne Schwäche, Schwärmerei ohne Leere, Sehnsucht ohne Sentimentalität, Leidenschaft ohne Raserei. Er ist tief, aber nie schwülstig, anmuthig, aber nie süß, erhaben, aber nie großsprecherisch. In dem Ausdruck der Liebe innig, zärtlich, überfluthend im Glück wie in der Wehmuth, aber nie von unedler Sinnlichkeit. Er kann gemüthlich, heiter, freudig bis zum Uebermuthe, bis zur Ausgelassenheit sein, nie-

male bis zur Gemeinheit. Im tiefsten Schmerz verliert er sich selbst nicht, er steht über ihm. Man hat ihn oft homerisirt genannt — es ist die Frage, ob die Musik überhaupt in der Unmittelbarkeit und Wahrheit ihres Ausdrucks zum Homer gelangen kann — doch mag es sein, daß er zuweilen „unter Thränen lächelt". Wahrhaft imponirend wirkt er in seiner Kraft, in seiner Hoheit, in der Kühnheit seiner Bewegung, die sich bis zum Trotze steigert — aber nie bis zur unverständigen Ungebundenheit. Ein wenig Eigensinn findet sich wohl hie und da, aber er steht ihm gut, denn es ist nicht der Eigensinn des Beharrens, sondern des Ringens. Er kann fromm sein, nie frömmelnd; — seine hohe Seele erhebt sich der Unendlichkeit gegenüber — er sinkt demuthsvoll auf die Kniee, aber nicht zerknirscht, denn er fühlt den Gott in seinem Busen. Ein Zug heidenhafter Freiheit durchweht alle seine Schöpfungen und so wirken sie auch befreiend. Der Ausdruck „im Freien" könnte als Inschrift einem Tempel, der seinem Genius geweiht.

Gleich der Natur ist er mannigfaltig in seinen Formen, ohne je eine planvoll gegliederte Basis aufzugeben — er ist reich in den Melodien, die er vorbringt, aber nicht verschwenderisch, ja er verfährt dabei mit einer weisen Oekonomie. In der Ausführung seiner

Gedanken verbindet er die festeste musikalische Logik mit erfindungsreichster Kühnheit. Selten nur vergißt er des Schiller'schen Wortes:

„Was er verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils."

Jene weise Oekonomie verläßt ihn auch nicht bei der Auswahl und der Anzahl der Organe, deren er sich bedient. Er vermeidet jedes Ueberflüssige, aber die Klanggeister, die er aufruft, müssen ihm dienen. Jedoch nicht zu Sclavendiensten erniedrigt er sie, nein, er erhöht sie vor sich selbst durch Das, was er ihnen zumuthet. Was man ihm vorwerfen könnte, wäre vielleicht, daß er zuweilen Zumuthungen an sie stellt, denen sie nicht gewachsen, daß seine ideale Auffassung derselben hinausgeht über ihre Leistungsfähigkeit.

Fast ausschließlich hat er sich in den höchsten Formen der Instrumentalmusik ausgesprochen. Wo er das Wort in einer oder der andern Weise zugesellt, sind es immer hohe Motive, die ihn anregen. Er besingt mit Goethe die Liebe und die Freiheit, mit Schiller die Freude, im Fidelio den Heldenmuth ehelicher Liebe, in der feierlichen Messe läßt er alle Empfindungen ausströmen, die die Menschheit der Gottheit gegenüber durchdringen.

Genug, genug, man würde nie enden, wollte man Alles sagen, was über einen solchen Geist zu sagen

iſt. — Dürfen wir nun wirklich ſeine Schöpfungen, welche das höchſte Menſchenthum athmen, als vorzugsweiſe deutſche in Anſpruch nehmen? Ich denke, es wird uns vergönnt ſein, wenn wir die Betrachtung daran knüpfen, daß unſere größten Dichter und Denker in ähnlicher Weiſe, in ihrer Nationalität wurzelnd, hoch hinauf wuchſen in jene Regionen, von welchen aus der Blick nur noch eine nach dem Edelſten ringende Menſchheit überſchaut.

Es iſt oft ausgeſprochen worden, daß wir unſere nationale Einheit durch lange Zeiten nur durch die Werke unſerer Dichter, Künſtler und Philoſophen fühlten und erkannten. Wie es aber vorzugsweiſe unſere erſten Tondichter waren, die dem Auslande gegenüber deutſches Weſen zur Geltung gebracht, iſt lange nicht gebührend gewürdigt. Kaum mag es zwei deutſche Namen geben, die ſich bei den verſchiedenartigſten Völkern einer Popularität erfreuen gleich denen Mozart's und Beethoven's. Und Haydn und Weber und Schubert und Mendelsſohn, welch eine Propaganda haben ſie für ihr Vaterland gemacht! Daß ſie eine allgemeine Sprache ſprechen, ſchloß nicht aus, daß ſie das Beſte, was wir als Deutſche beſitzen, darin ausſprachen. Jedoch, wie die Menſchen einmal ſind, läßt es ſich nicht leugnen, daß Das, was ſie entzückt, ihnen deßhalb noch nicht

imponirt; — sie achten das Schöne, — aber nur die Kraft und die Macht, und wirkten sie auch zerstörend, flößen ihnen Respect ein. Wohlan, Deutschland hat jetzt gezeigt, was es auch nach dieser Seite hin vermag, es wird neu aufblühen und seine hohen Ziele nach allen Richtungen hin verfolgen. Die Achtung, welche unser Volk längst in Anspruch nehmen durfte, sie wird dann auch dem deutschen Staate zu Theil. Als Musiker weiß ich ihm nichts Besseres zu wünschen als einer Beethoven'schen Symphonie ähnlich zu werden, — schwungvoll und kräftig, einheitlich und mannigfaltig, gedankenreich und rhythmisch gestaltet, hoheitsvoll und mächtig. Und den Beethoven'schen Symphonieen wünsche ich Dirigenten und Executanten, wie die, von welchen die Weltgeschichte erzählen wird, wenn sie des neunzehnten Jahrhunderts gedenkt. Aber die Geschichte, wenn sie ihrer Aufgabe entspricht, wird auch den Namen des Mannes aufbewahren müssen, der vor nunmehr beinahe siebenzig Jahren die Eroica schuf, eine That im Leben des Geistes, welche sich kühn jeder Schlacht an die Seite setzen darf, die kräftigend und gestaltend ihre Spuren zurückließ in den Schicksalen der Menschheit.

Biographiſche Skizze.

Vor hundert Jahren, am 17. December 1770, wurde Ludwig van Beethoven in Bonn — getauft. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß er am vorhergehenden Tage das Licht der Welt erblickte, in der er ſo wunderbar leuchten ſollte — aber es ſteht nicht feſt. Begnügen wir uns mit obigen Daten, in welchen die harmoniſche heilige Zahl Sieben eine ſo dominirende Stellung einnimmt.

Bonn war zu jener Zeit, und zwar ſchon ſeit Mitte des 13. Jahrhunderts, die Reſidenz der Erzbiſchöfe von Köln, welchen die rheiniſche Metropole während des Mittelalters keinen ſo behaglich-ruhigen Aufenthalt innerhalb ihrer Mauern gönnte, als dies heutigen Tages der Fall. Das Schloß, in welchem zu unſern Zeiten die ernſte deutſche Wiſſenſchaft thront, war im vorigen Jahrhundert die Reſidenz geiſtlicher Fürſten und —

weltlichen, vielfach sehr weltlichen Lebens. Wir entnehmen den hierüber veröffentlichten Aufzeichnungen nur was im Zusammenhang steht mit den Familienverhältnissen Beethoven's und mit den Zuständen, unter welchen er aufgewachsen.

Der Erzbischof Joseph Clemens, ein bairischer Prinz, welcher im Jahre 1689 zur Regierung gelangte, hielt sich nicht allein eine Capelle, welche er mit höchst tugendhaften Verordnungen bedachte — er componirte auch — eigenhändig könnte man sagen, da er selbst erzählte, daß er es mache „wie die Imben, die aus denen schönsten Blumen das Hönig herausziehen und solches zusammentragen". Sein Neffe und Nachfolger Clemens August, welcher den erzbischöflichen Stuhl vom Jahre 1724 bis 1761 inne hatte, war ein kleiner Louis XIV in Beziehung auf seine Verschwendung. Er liebte alles was viel Geld kostete, und so wendete er denn auch bedeutende Summen an sein Theater und vorzugsweise auf die Oper. Minister Belderbusch, welcher unter der Regierung des Erzbischofs Maximilian Friedrich (1761 bis 1784) das Land eigentlich regierte und den „Plaisiranschaffungen" einigen Einhalt that, scheint sein Sparsystem nicht auf die Hofcapelle ausgedehnt zu haben. Das deutsche Schauspiel und die größtentheils von deutschen und französischen Componisten

angebaute Operette verdrängten die bis dahin in Bonn, wie in ganz Deutschland fast ausschließlich herrschende italienische Oper. Max Franz, der jüngste Bruder des Kaisers Joseph II brachte 1784 die Grundsätze der Humanität und Toleranz, die Liebe zu den Künsten und Wissenschaften in seinem Kreise zu friedlicherer Geltung, als dies dem wohlmeinenden kaiserlichen Herrscher in seinem großen Reiche möglich geworden. Er gründete eine in den Revolutionszeiten wieder zu Grunde gegangene Universität — und die Oper gelangte unter seiner Pflege zu einer bedeutenden Stellung, wenigstens was die Auswahl der aufzuführenden Werke betrifft. Von den besten Componisten Italiens, Frankreichs und Deutschlands wurden wiederholt die besten Werke gegeben, und die Mozart'schen Meisteropern (Entführung, Don Juan, Figaro) hatten sich enthusiastischer Aufnahme zu erfreuen. Der ganze Niederrhein genoß zu jenen Zeiten eines behaglichen Friedens, und bedeutende Männer, welche ihre Jugendzeit im damaligen Bonn verlebt, gedachten später inmitten der großen Kaiserstadt mit Sehnsucht jenes höfisch-idyllischen Treibens, welchem Pichegru 1794 mit seinen Sansculottes ein jähes Ende bereitete.

Beethoven's Voreltern waren, wie der Name es schon zeigt, Niederländer — sein Großvater, Ludwig

van Beethoven, war in Antwerpen im Jahre 1712 geboren. Vom elterlichen Hause früh entfernt, muß er eine tüchtige musikalische Ausbildung erhalten haben. Schon im 18. Jahre fand er eine Anstellung als stellvertretender Kirchensänger in Löven, und im Monate März 1733 ward das Decret ausgefertigt, welches ihn zum churfürstlichen Hofmusiker in Bonn stempelt. Er erhielt 400 Gulden jährlich, was sowohl für die damaligen Verhältnisse, als für seine 21 Jahre viel war. Fast dreißig Jahre später reicht er, zu Anfang der Regierung Max Friedrich's, ein Gesuch ein, um die vacante Capellmeisterstelle zu erhalten, deren Functionen er stellvertretend vielfach ausgeübt hatte. Indeß war er vor allem Sänger, „Passist", und sowohl auf der Bühne, wie in der Kirche tüchtig. Sein Enkel, unser Beethoven, erinnerte sich gern seiner, obwohl er bei seinem Tode erst drei Jahre alt gewesen, und hatte stets seine große Freude an einem Bildniß des „kleinen kräftigen Mannes mit äußerst lebhaften Augen", als welchen ihn Wegeler schildert. Vielleicht sprach er auch vorzugsweise gern von ihm, da er seines Vaters nicht mit gleicher Achtung gedenken konnte.

Dieser, Johann van Beethoven, um das Jahr 1740 geboren, scheint weder durch Naturgaben, noch durch Bildung sonderlich ausgezeichnet gewesen zu sein.

Wenn auch jene Zeiten bis in die höchſten Stände hinauf in Deutſchland durch eine Orthographieloſigkeit glänzen, welche heutigen Tages einem Quintaner Entſetzen einflößen würde, geht es doch über alle Erlaubniß, ſeinen eigenen Namen mit ſolcher Fahrläſſigkeit zu behandeln, wie Johann van Beethoven es gethan. In den von ihm erhaltenen Eingaben an den Fürſten unterſchreibt er ſich Biethoffen, Bet hof, Betthoffen, wie es gerade kommt, worauf der Herr Kammermuſikdirecter ihm freilich auch unter der abermals neuen Form Piethoffen antwortet. Johann alſo, zur Muſik erzogen, verrichtete von ſeinem zwölften Jahre an Dienſte als Chorknabe, ſpäter als Tenoriſt bei der churfürſtlichen Capelle — „auch vor die Violin war er capabel“ — aber erſt als 24jährigem Manne wurde ihm ein Gehalt von 100 Thaler jährlich zugeſprochen. In dieſer precären Stellung, welche durch Privatunterricht einigermaßen verbeſſert worden ſein mag, unternahm er es, ſich im Jahre 1767 mit einer jungen Wittwe aus Ehrenbreitſtein zu verheirathen. Man muß vorausſetzen, daß der Vater-Capellmeiſter die jungen Leute (Johann war das einzige ihm gebliebene Kind) nach Kräften unterſtützte; indeß wurde ihre Lage um ſo mehr eine ſchwierige, als ſich von Zeit zu Zeit Kinder einſtellten. Einige derſelben ſtarben in jugendlichſtem Alter —

von den drei der Zukunft erhaltenen Söhnen war unser Ludwig der älteste.

Die Erziehung desselben begann mit der Musik, und obgleich man kaum Sagen hat von wunderbaren Aeußerungen seines Genies in den ersten Lebensjahren, stand er doch viel früher am Clavier, als er auf der Schulbank saß. Der Vater selbst leitete seinen Musikunterricht, vielleicht mit mehr Strenge als Einsicht, bis 1779, wo sich ein College, Hausgenosse und Trinkbruder Johann's, J. F. Pfeiffer, ein tüchtiger Pianist, des Knaben annahm. Ein alter Organist, van den Eeden, der schon ein halbes Jahrhundert im Dienste der Churfürsten, gab ihm Anleitung zum Orgelspiel, vielleicht in ganz praktischer Weise, aber jedenfalls ohne tieferen Gehalt. Wäre dem Knaben die Herrlichkeit des hehren Instruments irgend wie zur Anschauung gebracht worden, der Mann würde nicht eine so gänzliche Interesselosigkeit für dasselbe an den Tag gelegt haben, wenn auch die Natur seines Genius ihn an ein nicht allein vielstimmiges, sondern auch vielseeliges Organum wies, an das Orchester.

Der bedeutendste derjenigen Tonkünstler, von welchen der Knabe Unterricht erhielt, war Christian Gottlieb Neefe, als Componist, Dirigent und musikalischer Referent zu jener Zeit hoch angesehen. Der Nachwelt

gegenüber bleibt ihm vor allem das Verdienſt, Beethoven erkannt und gefördert zu haben. Der folgende Auszug eines der Briefe, die er in „Cramers Magazin“ lieferte, darf in keiner Biographie des Meiſters fehlen.

„Louis van Beethoven,“ ſchreibt er, „Sohn des oben angeführten Tenoriſten, ein Knabe von zehn Jahren, von vielverſprechendem Talent. Er ſpielt ſehr fertig und mit Kraft das Clavier, lieſt ſehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu ſagen: Er ſpielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebaſtian Bach, welches ihm Herr Neeſe unter die Hände gegeben. Wer dieſe Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt welche man faſt das non plus ultra nennen könnte, wird wiſſen, was das bedeute. Herr Neeſe hat ihm auch, ſofern es ſeine übrigen Geſchäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Compoſition, und zu ſeiner Ermunterung hat er neun Variationen von ihm für's Clavier über einen Marſch in Mannheim ſtechen laſſen. Dieſes junge Genie verdiente Unterſtützung, daß er reiſen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er ſo fortſchritte, wie er angefangen.“

Um dieſe Zeit erſchienen die erſten Compoſitionen des Knaben. Das bedeutendſte Werk, welches man

damals von ihm veröffentlichte, waren drei Sonaten für Pianoforte. Sie sind dem Churfürsten zugeeignet, und folgende überschwängliche Dedication ist denselben vorgesetzt:

„Erhabenster!

„Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: „Versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonien nieder!" — Eilf Jahre — dachte ich — und wie wird mir die Autormiene lassen? Und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb.

„Und darf ich's nun, Erlauchtester! wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? Und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalls mildten Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! Fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, großmüthigen Beförderer, und

aufſprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen.

„Voll dieſer ermunternden Zuverſicht wag' ich es, mit dieſen jugendlichen Verſuchen mich Dir zu nahen. Nimm ſie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und ſieh mit Huld,

Erhabenſter,

auf ſie herab und ihren jungen Verfaſſer

Ludwig van Beethoven."

Dieſe Compoſitionen, welche man den vollſtändigen Sammlungen der Sonaten des Meiſters beigegeben, ſind fließend und claviermäßig geſchrieben und glücklicher Weiſe eben ſo geſund, natürlich und einfach, als der blühende Unſinn, welchen man dem armen Knaben in den Mund legte, das Gegentheil von alle dem iſt.

Neefe, welchem zu ſeinen vielfachen Beſchäftigungen auch die Organiſtenſtelle nach dem Tode van den Eeden's zugefallen war, benutzte, wohl im gegenſeitigen Intereſſe, den noch nicht zwölfjährigen Knaben als Stellvertreter ſowohl in der Hofkirche an der Orgel, wie am Cembalo im Orcheſter. So wird denn bei einem Berichte, welchen ſich Max Franz bei ſeinem Regierungsantritte 1784 über die Mitglieder der Hofcapelle und der Oper anfertigen läßt, der Thätigkeit des jugendlichen Organiſten Erwähnung gethan mit dem Beiſatze:

„ist von guter Fähigkeit, von guter stiller Aufführung und arm.“ Unmittelbar hieran schließt sich die Anstellung desselben als Organist mit einem Gehalte von 150 Gulden.

Die Schulbildung Beethoven's war äußerst dürftig, wie sie es beim unregelmäßigen Besuch einer damaligen Elementarschule nicht anders werden konnte. Eine bizarre Handschrift und eine konfuse Schreibweise blieben ihm stets eigen. Schlimmer als dies waren für ihn die Eindrücke, die ihm im väterlichen Hause wurden. Die Mutter zwar war eine sanfte verständige Frau; der Vater aber, dem Trunke ergeben und theilweise durch eigene Schuld stets in ungesicherter Lage, mag dem Sohne oft genug Veranlassung zu trübsinnigem Brüten gegeben haben. Doch brachte das frühreife Talent des Knaben Leben in's Haus, und anderntheils machten Vater und Sohn vergnügliche Rundreisen zu musikalischen Gutsbesitzern, Pasteren, Bürgermeistern u. dgl. mehr im fröhlichen Rheinlande.

Wir geben hier nach dem von Dr. Deiters mitgetheilten und redigirten sogenannten Fischer'schen Manuscript Einzelnheiten über eine solche lustige Fahrt. Die Familie Fischer war durch lange Jahre, vielleicht über ein Jahrhundert im Besitze des Hauses, in welchem zwei Generationen der Familie Beethoven gewohnt hatten

und welches früher fälschlich als das Geburtshaus Ludwig's gegolten. Aufzeichnungen des vor wenigen Jahren in hohem Alter verstorbenen Gottfried Fischer enthalten neben unbedeutenden Merkwürdigkeiten eines alten wenig gebildeten Mannes Züge, deren Wahrheit in die Augen springt. Gottfried Fischer erzählt:

„Der Churfürst mußte ein Vierteljahr in Münster residiren, dann hatten die Musiker Vacanz. Um diese Zeit gingen Beethoven, Vater und Sohn, und Franz Rovantino ein Geiger der Capelle meist zum Besuche zu Musikliebhabern, welche sie eingeladen hatten; das thaten sie aber nicht für Geld, „denn das litt Hr. Beethoven sein Karakter nicht", sondern zu beiderseitigem Vergnügen. In solcher Zeit ging Cäcilia Fischer eine Schwester des Erzählers viel zu Madame van Beethoven, welcher es ganz recht war, eine Zeit lang der großen Unruhe ledig zu sein; sie beschäftigte sich dann viel mit Handarbeit, Einkäufen u. s. w.

„Nun waren jene schon früher eingeladen zu Herrn von Dalwigk nach Flamersheim, zu welchem sie in einer solchen Vacanz reisten. Er war am Bonner Hofe „einer der schönsten Cavaliere"; er hatte eine Tochter, beide waren Musikfreunde. Von da reisten sie weiter und besuchten einen Pastor Otef in der Sürst, einen Jugendfreund Johann von Beethoven's, einen muntern

Herrn und großen Musikfreund, der ihnen Krammetsvögel verſetzte, Johann's Lieblingsſpeiſe. Von da gingen ſie zum Herrn Paſtor Deck in der Pfarre Oenkorf, der der Schwager von Frau Fiſcher und auch großer Muſikfreund war; und von da zu dem Gutsbeſitzer Deck in Oberkreez, ebenfalls Schwager der Frau Fiſcher. Dann kamen ſie nach Ahrweiler, wo ſie den Bürgermeiſter Scheyp und ſeinen Bruder, den Apotheker Scheyp, beides Muſikfreunde, beſuchten. Von dort kamen ſie nach Erpdorf zu Herrn Rheindorf, Bruder der Frau Fiſcher; der Sohn deſſelben war ſpäter Paſtor in Erpdorf und großer Muſikfreund. Von da auf's Röttgen zum Oberförſter Oſtler, deſſen Sohn Muſikfreund war. Von da kamen ſie dann über Poppelsdorf, wo ſie in der Porzellanfabrik bei Herrn Klütſch anriefen und wohl aufgenommen wurden, nach Bonn zurück. Von da gingen ſie auf die andere Seite, nach Honnef zu den Gerichtsherren, nach Bensberg zu dem Herrn, der auf dem Schloſſe wohnte, nach Siegburg zu dem Herrn Prälaten; alle waren Muſikfreunde. — Kaum waren ſie zurückgekehrt, als ſich eine briefliche Einladung des Herrn von Menzier in Nierderkaſſel verfand; dort blieben ſie wieder vierzehn Tage. Dort fanden ſich auch Officiere vom Bonner Regiment. Herr von Menzier war großer Muſikkenner; er beſuchte

Beethovens oft und hatte seine Freude an Ludwig's Talent; er prophezeite seine Größe."

Eine weitere Reise machte der heranreifende Jüngling in der ersten Hälfte des Jahres 1787, und zwar nach Wien. Er soll dort einige Clavierstunden von Mozart bekommen haben — es mögen nur wenige gewesen sein. Aber sicher ist, daß Mozart, während Beethoven über ein von ihm gegebenes Motiv phantasirte, zu den ihn umgebenden Freunden sagte: „auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!"

Die Rückreise des jungen Künstlers wurde beschleunigt durch die trüben Nachrichten, welche er in Beziehung auf den Gesundheitszustand seiner vielgeliebten Mutter erhielt. Sie wurde ihm am 17. Juli 1787 nach schwerer Krankheit entrissen. Im Laufe des Winters starb eine kleine Schwester. Alle diese Mißfälle wirkten um so niederschlagender auf den Jüngling, als sie die Dürftigkeit des Hauses vergrößerten und mit der Armuth die gemeinen Neigungen des Vaters wuchsen. Gar früh hat Beethoven den Ernst des Lebens in der schlimmsten Gestalt kennen lernen. Aber was besiegte nicht der Genius? Gerade die letzten Jahre, welche Beethoven noch in seiner Vaterstadt verlebte, wurden für ihn eine Zeit herrlichsten Strebens, nachhaltigster geistiger und sittlicher Anregungen — Eine glückliche Fü-

ganz brachte ihn in das Haus der verwittweten Frau Helene von Breuning, als Clavierlehrer des jüngsten Sohnes. Wie viel Beethoven der liebevollen Aufnahme verdankt, welche ihm hier zu Theil wurde, ist unberechenbar. In den gleich ihm noch jugendlichen Söhnen fand er heitere Genossen, in der äußerst musikalischen Tochter eine Schwester, in der gemüth- und geistvollen Mutter endlich eine kenntnißreiche, leitende Freundin, der er gern gehorchte. Der anderlesene Kreis, den sie um sich versammelte, trieb seine natürlichen Anlagen — der Sinn für Poesie wurde in ihm geweckt und mit ihr das Verständniß für die höchsten geistigen Güter der Menschheit. Da man offenbar auch seinem künstlerischen Talente die gebührende Anerkennung und Aufmunterung zu Theil werden ließ, so läßt sich leicht denken, wie gehoben sich hier der Jüngling gefühlt, wie herrlich alle die wunderbaren Keime aufgehen und wachsen mußten, welche die Natur in seine Seele gepflanzt. Dem Schwiegersohne der Frau von Breuning, Dr. Wegeler, verdankt man vor allen die hier wiedergegebenen Nachrichten über Beethoven's erste Jugendjahre. So ist denn der Name von Breuning für alle Zeit dem des großen Meisters, wie nur wenige andere verbunden, und man gedenkt dabei des Goethe'schen Verses:

Und es ist vortheilhaft, den Genius
Bewirthen: giebst du ihm ein Gastgeschenk,
So läßt er dir ein schöneres zurück.

Einen fördernden Gönner fand Beethoven auch an dem Deutsch-Ordens-Ritter Graf Waldstein. Dieser ahnte Beethoven's große Zukunft, unterstützte ihn in zarter Weise und regte ihn, musikalisch begabt, vielfach künstlerisch an. Zu einem Ballet, welches Waldstein am Hofe des Churfürsten aufführen ließ, schrieb Beethoven die Musik. Sein Name wurde jedoch bei dieser Gelegenheit nicht genannt, und die Composition galt als eine gräfliche — warum? ist dunkel geblieben. Die berühmte C-dur Sonate Op. 53 ist bekanntlich Waldstein zugeeignet.

Es darf nicht übergangen werden, daß Beethoven neben seiner Organistenstelle auch die eines zweiten Bratschisten bekleidete während der letzten vier Jahre seines Bonner Aufenthaltes. Nach allem, was er selbst über sein Violinspiel geäußert, war diese Mitwirkung in der damals berühmten Capelle vortheilhafter für ihn, als für letztere. Unter seinen Collegen finden sich bedeutende musikalische Namen verzeichnet, vor allen der des Andreas und des Bernhard Romberg. Haydn's und Mozart's Symphonieen wurden vortrefflich aufgeführt, talentvolle Virtuosen von auswärts bei Hofe gut

aufgenommen und Haydn auf seiner Reise nach London dort ganz besonders gefeiert. Auch auf der Rückreise 1792 sprach letzterer wieder vor und zollte einer Cantate von Beethoven, welche ihm vorgelegt wurde, aufmunternde Anerkennung. Ueber Beethoven's Clavierspiel und sein freies Phantasiren ergehen sich musikalische Referenten jener Zeit in enthusiastischer Bewunderung.

Karl Ludwig Junker, Caplan zu Kirchberg, drückt sich in einem Briefe über das Churkölnische Orchester im Jahre 1791 folgendermaßen über ihn aus:

„Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Clavier, den lieben guten Beethoven; von welchem in der speier'schen Blumenlese vom Jahre 1783 Sachen erschienen, die er schon im elften Jahre gesetzt hat. Zwar ließ er sich nicht im öffentlichen Concerte hören; weil vielleicht das Instrument seinen Wünschen nicht entsprach; es war ein spathischer Flügel und er ist in Bonn gewohnt, nur auf einem Steinischen zu spielen."

Junker hörte Beethoven in Mergentheim, wohin die Capelle dem Churfürsten gefolgt war. „Interessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasiren. Ja, ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe une-

schöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern (der bekannte Abt Vogler, Lehrer Weber's und Meyerbeer's) auf dem Pianoforte (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte gehört, oft gehört, und Stunden lang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethoven ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz; also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler dieser Capelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche. Jedoch gestand er, daß er auf seinen Reisen, die ihn sein Churfürst machen ließ, bei den bekanntesten guten Clavierspielern selten das gefunden habe, was er zu erwarten sich berechtigt geglaubt hätte: sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Clavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht."

Die Zahl der Compositionen, welche man mit

Sicherheit als der Bonner Periode zugehörig verzeichnen kann, ist nicht groß — keine derselben ist von anderer als kunstgeschichtlicher Bedeutung. Das Mißverhältniß dieses Productionstriebes in der ersten Jugend zu dem anderer großer und kleiner Componisten, und namentlich zu der Eruption von Meisterwerken, welche wenige Jahre später begann, um erst nach einem Zeitraume von 16 bis 17 Jahren einen Stillstand zu erleiden, hat den Biographen Beethoven's viel zu denken und ihnen Veranlassung zu mancherlei Auslegung gegeben. Daß Beethoven aus den Versuchen seiner Knabenzeit werthvollere Gedanken für spätere Werke benutzt, ist nur in wenigen Fällen nachweisbar; aber wenn auch einige Compositionen mehr sich auf die Bonner Zeit zurückführen ließen, das Mißverhältniß würde kaum geringer erscheinen. Es sei mir erlaubt, einige kurze Betrachtungen hieran zu knüpfen.

Kein Componist hat der forschenden Nachwelt erlaubt, so tiefe Blicke in seine geistige Werkstätte zu thun, als Beethoven. Es war ihm Bedürfniß, alles zu notiren. Und so enthalten die zahlreichen Skizzenbücher, die er hinterlassen, die oft unscheinbaren Embryos seiner wunderbaren Melodieen, der zahlreichen Umgestaltungen die sie erfuhren bis sie den Meister befriedigten, die verschiedenartigsten Versuche zu ihrer

Durchführung u. dgl. mehr. So schnell nun alles dies geschrieben werden sein mag, geschrieben werden sein muß, so beweist dies sowohl als die Einsicht in viele Autographen seiner Partituren, daß die Compositien eines größeren Werkes ihm, mit seinen hohen Zielen, eine schwerere Arbeit wurde, als den meisten seiner berühmten Genossen. Andererseits aber wissen wir, daß es ihm schon in frühester Jugend leicht wurde zu phantasiren, das heißt, seinem musikalischen Erfindungstriebe auf dem Claviere unmittelbare Befriedigung zu gestatten, eine für den Moment viel größere Befriedigung, als die, welche die peinliche mühselige Ausarbeitung und Aufschreibung einer Composition gewährt. Sollte nun der junge Mann, der am Piano alle Welt interessirte, ja entzückte, der aber beim Componiren sowohl in der Beherrschung der Kunstmittel, als in der kühnen Hingabe an sich selbst sich noch beengt fühlen mußte — sollte er es nicht vorgezogen haben, sich musikalisch auszuspielen, als auszuschreiben? Hierzu kommt noch, daß er vielfach und verschiedenartig durch Kirche, Theater, Concert, Privatunterricht in Anspruch genommen war, daß niemand nach seinen Compositionen Verlangen trug, und endlich daß man sich, bei allzu vielem Phantasiren, leicht, so zu sagen, verpufft und sich der Kraft zum Componiren momentan verlustig macht.

Denn auch dem Gott-begnadetsten werden die „guten Stunden“ nicht im Uebermaß zu Theil. So mag man sich die scheinbare Unproductivität der Bonner Zeit leicht erklären. Aber welche Masse des herrlichsten musikalischen Stoffes muß sich während dieses fortwährenden Lebens und Webens in Tönen aufgespeichert haben im Geiste des Jünglings! Welche Edelsteine, die nur der Schleifung und der Fassung bedurften, um wunderbar zu glänzen und zu strahlen. Beethoven stand nun im 22. Jahre und mochte sich nach einem größeren Wirkungskreise sehnen. Auch eine geordnete Lehre, das fühlte er, war ihm bis dahin nicht zu Theil geworden. Seine Gönner bestärkten und unterstützten ihn in seinen Wünschen; und so reiste er gegen Ende des Jahres 1792 nach Wien ab. Es war nur ein Urlaub, den der Churfürst ihm gegeben, aber Beethoven sollte Bonn nie wiedersehen.

Die Kaiserstadt, in welcher man noch den Tod Mozart's betrauerte, und wo Haydn, von England zurückgekehrt, auf dem höchsten Gipfel des Ruhmes stand, war sicherlich damals der Ort, der am meisten dazu angethan, Beethoven's Genie zur Entwickelung und, wenigstens in den Kreisen der Kunstverständigen, zur Anerkennung zu bringen. Es war der hohe und höchste Adel, welcher zu jener Zeit sich am meisten für die

Tonkunst, und zwar vorzugsweise für die Instrumentalmusik und deren Meister interessirte, eigene Capellen hielt und deren Leiter stets zu neuen Schöpfungen antrieb. Beethoven, von Graf Waldstein empfohlen, durch sein großes Talent imponirend, vielleicht auch durch das „van" in seinem Namen als Adeliger betrachtet, war bald in diesen exclusiven Kreisen sehr zu Hause und fand — was die Hauptsache — innerhalb derselben aufrichtige, ja leidenschaftliche Freunde. Die Fürsten Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz, die Grafen Browne und Brunswik, die Gräfinnen Erdödy, Odescalchi, Baron von Gleichenstein und andere mehr, folgten zu beind und bewunderne den Schöpfungen des jungen Meisters, und zeigten sich auf alle Weise dankbar für die hohen Freuden, die sein Genius ihnen spendete. Bewundernswerth war es aber auch, wie schnell dieser zur gesundesten Reife sich entwickelte. Haben die Schulübungen, die er in den Jahren 1793 und 1794 bei Haydn, bei Albrechtsberger und im Geheimen bei Schenk, dem Componisten des Dorfbarbier, ausarbeitete, viel dazu beigetragen? Man möchte es bezweifeln. Sicher ist aber, daß im Mai 1795 die drei Trios erschienen, welche der Autor mit Op. I bezeichnete, und welche, trotz allem, was er später schuf, noch immer zu den größten Meisterwerken der Kammermusik gehören.

Wir schalten hier einen Brief Beethoven's an Eleonore von Breuning aus der ersten Zeit des Wiener Aufenthaltes ein, weil er nach den verschiedensten Seiten hin Interesse darbietet. Er legt Zeugniß ab von der zarten, tiefen Anhänglichkeit an die Bonner Freunde und Freundinnen, von stattgehabten Zerwürfnissen, die in keinem seiner Freundschaftsverhältnisse ausblieben, und die er dann oft mit übertriebener Selbstanklage auszugleichen pflegte; ferner von den Anfängen seiner Wiener Erfolge, bei welchen das virtuose Element die hervorragende Rolle spielte. Ich muß hiebei meine Ueberzeugung aussprechen, daß Wegeler, dem wir diesen Brief an seine spätere Gattin, sowie eine Anzahl anderer an ihn selbst verdanken, diesen Schreiben eine sprachlich verbessernde Redaction hat angedeihen lassen. Der Unterschied mit der Mehrzahl der anderen Briefe Beethoven's springt in die Augen, abgesehen von denen, welche Beethoven durchaus untergeschoben worden sind.

„Wien, den 2. November 1793.

„Verehrungswürdige Eleonore!

„Meine theuerste Freundin!

„Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon

oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwist noch verschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuungswerth vorkam. Aber es war geschehen, und wieviel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich so sehr entehrende, sonst meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln, ganz aus meinem Leben tilgen zu können! Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselweise gegen einander gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Uebereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß Sie mir längst vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtigste Reue sei diese, wo man sein Vergehen selbst gesteht; dieses habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen, und uns noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, sondern daß der Freund sich an den Freund unmittelbar wende.

„Sie erhalten hier eine Dedication von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk*) wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werkchens, und ich benutze diese Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundschaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie diese Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, sie kömmt von einem Sie sehr verehrenden Freunde. O, wenn sie Ihnen nur Vergnügen macht, so sind meine Wünsche ganz befriedigt. Es sei eine kleine Wiedererweckung jener Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte; vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich sobald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlicheren Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen, widerwärtigen ausgeglichen hat. — Sollten Sie die B. Koch**) sehen, so bitte ich Sie, ihr zu sagen, daß es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zweimal ge-

* Variationen über Il vuol ballare.

** Barbara, nachherige Gräfin Belderbusch.

schrieben; an Malchus schrieb ich dreimal, und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, wenn sie nicht schreiben wollte, sie wenigstens Malchus dazu antreiben sollte. Zum Schlusse meines Briefes wage ich noch eine Bitte; sie ist: daß ich wieder gerne so glücklich sein möchte, eine von Hasenhaaren gestrickte Weste von Ihrer Hand, meine liebe Freundin, zu besitzen. Verzeihen Sie die unbescheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entsteht aus großer Vorliebe für alles, was von Ihren Händen ist, und heimlich kann ich Ihnen wohl sagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um sagen zu können, daß ich etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze. Ich habe zwar noch die erste, womit Sie so gütig waren, mich in Bonn zu beschenken, aber sie ist durch die Motte so unmodisch geworden, daß ich sie nur als etwas von Ihnen mir sehr Theures im Kleiderschrank aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verursachen, so verspreche ich Ihnen gewiß, so viel mir möglich ist, hierin willig zu sein, so wie mir alles willkommen ist, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie sehr ich bin

Ihr Sie verehrender

wahrer Freund L. v. Beethoven."

„P. S. Die Variationen werden etwas schwer zum Spielen sein, besonders der Triller in der Coda. Das darf Sie aber nicht abschrecken. Es ist so veranstaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen; die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme auch vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben, aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meistens, wenn ich des Abends fantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete. Weil ich nun voraus sah, daß bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Ursache war auch dabei, die hiesigen Claviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produciren würden. B."

In demselben Jahre 1795, in welchem General Bonaparte sein Debüt in den Straßen von Paris machte, spielte Beethoven zum ersten Male in Wien öffentlich. Das verehrungswürdige Publicum mochte auf den von der Aristokratie verhätschelten Pianisten nicht wenig neugierig sein. Und abermals in dem-

selben Jahre folgten Beethoven's jüngere Brüder ihm nach in die Kaiserstadt. Der Vater war einige Jahre vorher, ziemlich verkommen, gestorben. Johann hatte sich zum Apotheker, Karl so weit ausgebildet, daß er eine kleine Stelle in Wien bekleiden konnte. Ludwig sorgte brüderlich für sie, und sie ließen es an — Undank nicht fehlen. —

Die nun folgende Periode bis zum Jahre 1814 ist die reichste und hellste in Beethoven's Leben. Die letzten bedeutenden, derselben angehörenden Werke sind das Trio in B-dur Op. 97 und die 8. Symphonie; sie enthält mithin alle die Prachtstücke, welche das Eigenthum der ganzen musikalischen Welt, welche im besten und höchsten Sinne populär geworden sind, den größten Theil der Clavierſonaten und der Streichquartette, alle Symphonieen mit Ausnahme der neunten, die Musik zu Egmont, den Fidelio u. s. w. Ferdinand Ries erzählt, daß Beethoven nie den Bestellungen Genüge leisten konnte, die von allen Seiten ihm gemacht wurden. Sein Ruhm war in steter Zunahme begriffen. Als im Jahre 1809 König Jerôme von Westfalen ihm eine Stelle als Capellmeister anbieten ließ, vereinigten sich Erzherzog Rudolph und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, und sicherten ihm einen lebenslänglichen Gehalt von 4000 Gulden zu, woran nur die Bedingung

geknüpft war, Wien, oder vielmehr die Erbländer der kaiserlichen Monarchie nicht mit einem dauernden Aufenthalt außerhalb derselben zu vertauschen. In den Jahren 1813 und 1814, wo er in großen Concerten die A-dur-Symphonie, und namentlich die Gelegenheitsstücke „die Schlacht bei Vittoria“ und die Cantate „der glorreiche Augenblick“ aufführte, empfing er so zu sagen die Huldigungen des versammelten Europa's. Um dieselbe Zeit gab die treffliche Aufführung der Oper Fidelio dem Wiener Publicum Gelegenheit, zu zeigen, daß die frühere wenig enthusiastische Aufnahme des Werkes zum größten Theile in ungünstigen Verhältnissen begründet gewesen. — Um diese Zeit ganz besonders trug sich Beethoven mit Plänen zu einer größeren Kunstreise, deren Hauptziel London sein sollte. Die englischen Musikfreunde bezeigten ihm damals und bis an sein Ende außerordentliches Interesse. Aber es wurde nichts daraus, und Beethoven hat nur einmal, in den 90er Jahren, mit Fürst Lichnowsky einen Ausflug nach Berlin gemacht, welchem man die ersten Sonaten für Piano und Violoncell, Friedrich Wilhelm II zugeeignet, zu verdanken hat. Sorge um seine Gesundheit trieb ihn einigemal in die böhmischen Bäder, wo er bekanntlich Goethe persönlich kennen lernte. Mancherlei Gründe mögen den Meister bewogen haben, sich nicht auf Reisen

zu begeben; hauptsächlich aber mochte es ihm gehen wie Jean Paul, der erzählt, er habe Italien nicht besuchen können, weil er es zu beschreiben hatte. Beethoven fehlte die Zeit, die Welt zu sehen — er hatte eine aufzubauen.

Weniger als irgend einer unserer großen Meister wurde Beethoven durch musikalische Beschäftigungen seinem künstlerischen Schaffen entzogen. Nur ausnahmsweise gab er einigen Unterricht durch einige Jahre an Ferdinand Ries, bis an sein Lebensende an Erzherzog Rudolph; er stand in keiner dauernden Verbindung weder mit dem Theater, noch mit der Kirche. In einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von ihm gegebener Concerte trat er als Dirigent seiner Symphonieen auf und trug seine größeren Claviercompositionen vor. Zu keiner musikalischen Institution der Gesellschaft stand er in einem näheren Verhältniß, wenn man etwa das Rasumovsky'sche Quartett ausnimmt. Ueber dieses einige Worte.

Der während mehr als 20 Jahren in Wien als russischer Gesandte weilende Graf Rasumovsky hatte ein treffliches Streichquartett engagirt, bestehend aus den Künstlern Schuppanzigh, Sina, Weiß und Linke. Der Graf sowohl als seine auserlesenen Spieler, welche bis dahin in den Vorgängern Beethoven's, besonders

in Haydn gelebt, folgten dem neu aufgehenden Gestirn mit wahrhafter Ehrfurcht. Die wunderbaren Gebilde des kühnen Meisters wurden bis in ihre feinsten Züge durchforscht und zur Klarheit gebracht; und wenn der Name des Grafen und seiner „Fiedler" mit dem des Meisters verknüpft bleibt, so war der tiefe Antheil, den dieser bei jenen fand, vom größten Einflusse auf seine wunderbaren Productionen. Drei der größten dieser Gattung, Op. 59, sind dem Grafen zugeeignet.

Hatte die Liebe sich keinen Platz erobert inmitten alles begeisterten Schaffens und begeisternden Ruhmes? Wenn ein Freund Beethoven's behauptet: derselbe habe nie geliebt, und ein anderer: er habe ihn nie ohne eine Liebe gekannt, so sieht sich dies ähnlicher, als es den Anschein hat. Daß er alles durchlebt was die Liebe bringt, vom schüchternsten Sehnen bis zur verzweiflungsvollsten Leidenschaft, das erzählen uns seine Werke. Aber man weiß von keinem Verhältnisse Beethoven's zu einem weiblichen Wesen, welches einen dauernden Einfluß auf ihn oder seine Thätigkeit geübt hätte. Keine Laura oder Beatrice oder Vittoria Colonna begleitet seinen Namen durch künftige Jahrhunderte.

Freundschaftliche Verbindungen mit Männern und Frauen spielen jedoch eine große Rolle in Beethoven's Leben. Beethoven war treu und herzensgut, aber

empfindlich, mißtrauisch und äußerst heftig — und so war es denn kein dornenloser Pfad, den man an seiner Seite wandelte. Aber wer die Aussicht auf dem Vesuv genießen will, der darf sich nicht scheuen, in Asche und Lava zu treten. — Das entsetzliche Uebel, welches ihn durch die zweite Hälfte seines Lebens verfolgte, ist seine unglückselige Taubheit. Schon um das Jahr 1800 schreibt er seinem „guten, lieben Wegeler" in verzweiflungsvollen Ausdrücken von einer seit drei Jahren zunehmenden Schwäche seines Gehörorganes. Das Uebel nahm ab und wieder zu, er war nicht im Stande, irgend eine Cur stetig durchzuführen. Ein sogenanntes „Testament" für seine Brüder, aus Heiligenstadt am 10. October 1802 datirt, das interessanteste Schriftstück, welches man überhaupt von Beethoven besitzt, ist rührend in seiner Klage um den Verlust seines Organs, welchen einzugestehen er sich scheut, und erhebend durch die männliche Kraft, die sich darin ausspricht.

Es ist zu bedeutsam, um nicht auch hier seine Stelle zu finden.

„Für meine Brüder Karl und Johann v. Beethoven.

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn

waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist gezwungen. Mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach gewiß haben, noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte. Doppelt

wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein fast und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, ebenen, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend,

daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden! Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in der Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Karl und Johann — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide

hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann von mir. Theilet es redlich und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir, Bruder Karl, danke ich noch insbesondere für deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenfreieres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmitt. — Die Instrumente von Fürst Lichnowsky wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehen: Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl

später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von meinem entlesen, leidenden Zustande? — Komm wenn du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es!

Heiligenstadt, am 6. October 1802."

Auf die äußere Seite geschrieben:

„So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punct geheilet zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen belebte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude innigerer Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und des Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein, es wäre zu hart!"

Die unendliche Traurigkeit dieses rührenden Schriftstückes beruht doch zum großen Theile auf momentanen

weiten. Der bedeutendste Theil seines Lebens und Schaffens gehört der folgenden Zeit, und die trüben Todesahnungen verschwinden in den frischen kühnen Productionen der nächsten Periode. Noch im Jahre 1814 im Monat März finden wir sogar den Meister sein B-dur-Trio öffentlich spielend — es war sein letztes Auftreten als Pianist — ein Beweis, daß die Zunahme des Uebels nicht so schnell erfolgte, als er offenbar gefürchtet hatte. Es ist bekannt, daß in der letzten Lebensepoche gänzliche Taubheit sich bei ihm einstellte, daß man nur schriftlich mit dem beklagenswerthen Manne verkehren konnte, und daß er bei der ersten Aufführung der 9. Symphonie auf den Beifallssturm des Publicums *aufmerksam* gemacht werden mußte, da er den Zuhörern den Rücken kehrend, nichts davon gewahr wurde.

Die letzten zweiß Lebensjahre sollten dem großen Meister viel Ungemach bringen. Daß ihn nicht alles unverschuldet traf, kann nicht geleugnet werden; aber wenn seine Heftigkeit, seine Wetterwendischkeit, seine Ungeschicklichkeit in praktischen Dingen gar vieles verdarb, so brachten ihm auch gerade seine *besten* Intentionen außerordentlich viel Leid und Kummer. Sein Ärgernißkreis schmolz zusammen und seine Einkünfte verringerten sich. Den ihm gewährten Gehalt vermin-

treten die österreichischen Finanzverhältnisse, und wenn auch Erzherzog Rudolph, der ihm stets als Mann und als Schüler treu ergeben blieb, hierbei sich ehrenwerth benahm, scheint er doch die Mühen, die er dem Meister auferlegt, nicht hinreichend belohnt zu haben. Graf Moriz Lichnowsky starb; mit dem bittersten seiner Jugendfreunde, Stephan von Breuning, der kurz nach ihm nach Wien gekommen, entzweite er sich, andere Freunde verließen Wien, sein jüngster Bruder Karl starb gleichfalls und ernannte ihn zum Vormund seines Sohnes. Die Verpflichtungen, welche ihm das auferlegte, erhöhte er, offenbar getrieben von dem Liebesbedürfniß seines vereinsamten Herzens: er nahm den Knaben zu sich in Kostestatt an. Die Experimente, die er nun als Erzieher begann, die fruchtlosen Versuche, den Neffen den Einflüssen seiner nicht eben achtbaren Mutter zu entziehen, die nicht minder unglücklichen Versuche, ein regelmäßiges Hauswesen zu gründen, bilden eine Reihe trüber Bilder, welchen vielleicht eine Art Jean Paul'schen Humors nicht fehlen würde, könnte man sie mit anderen als thränenvollen Augen ansehn. Langwierige Processe knüpften sich an, übermäßig vermehrte Ausgaben und hierdurch veranlaßt Zerwürfnisse mit Verlegern, Herausgabe geringfügiger Compositionen, leere Projectenmacherei und Klagen ohne Ende.

Man staunt über die Kraft des Geistes, der inmitten aller dieser Nöthen fähig war, die Missa solemnis in den Jahren 1818 bis 1822, die 9. Symphonie 1822 bis 1823, und die letzten Quartette (1824 bis 1826) zu schreiben. Nicht leicht mögen bewundernswerthere Schöpfungen unter unseligeren Verhältnissen entstanden sein.

Mehr noch als in früheren Jahren machte der Meister während dieser Zeit sich Erquickung, Trost und Kraft in seinen vielbeschäftigten Händen suchen. Er hatte den vortrefflichen Grundsatz, nur wenige Autoren, aber diese wiederholt zu lesen. Stellen, welche ihn besonders ansprachen, strich er an oder er schrieb sie auch wohl ab, und derartige Auszüge lassen diese Blicke thun in die Gedankenwelt, in welche er sich am liebsten vertiefte. Die Oresteen, die Lebensbeschreibungen des Plutarch, einige Werke Plato's, Shakespeare, mehre deutsche Classiker scheinen ihn immer wieder angezogen zu haben. Ein Buch, welches er gänzlich zerlesen hinterlassen, heißt „Betrachtungen der Werke Gottes" von Sturm. Ein ungeschmälerter Gottesglaube wohnte Beethoven inne, und jene Exercyte, so wie manche seiner mündlichen und schriftlichen Aeußerungen bethätigen sein innerstes Leben in den höchsten Anschauungen, von welchen seine Werke so erhabene Kunde geben.

Folgende Inschrift aus einem Aegyptischen Tempel von Champollion mitgetheilt hatte er sich mit großen Buchstaben abgeschrieben und unter Glas und Rahmen auf seinen Schreibtisch gestellt. „Ich bin, was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war, was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben."

So trübe Stunden, so bittere Erfahrungen unserem Meister beschieden waren, so blieb ihm doch stets ein Stück rheinländischen Humors. Noch sein letzter Brief gab davon Kunde. Seine Freunde, Verleger, Gehilfen mußten sich mancherlei Späße gefallen lassen, welche im allgemeinen sich mehr durch Derbheit, als durch Witz auszeichnen und hinter welchen man den Componisten der wunderbaren humoristischen Scherzos selten ahnen mag.

Eine andauernde Quelle der Freude und Erfrischung bot ihm der Aufenthalt auf dem Lande, und die schöne Umgegend Wiens zog ihn jeden Sommer unwiderstehlich an. Ueberhaupt scheint ihm sein ewig bewegtes Geistesleben auch häufige körperliche Bewegung zum Bedürfniß gemacht zu haben. Daß er es aber liebte, die Wohnung häufig zu wechseln, hat mit dieser Unruhe nichts zu schaffen. Eine passende Wohnung für einen schaffenden Tonkünstler inmitten unserer Culturstätte ist eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit.

Beethoven hatte eine stattliche Gestalt, richtes schwarzes Haar, einen tiefen feurigen Blick; die Nase war etwas platt, aber Mund und Kinn zeugten von ungemeiner Energie. Auch an ihn, wie an Goethe, hätte Napoleon die Worte richten können: »vous êtes un homme!« Er war stark blatternarbig, von dunkler Hautfarbe, stolz und dabei träumerisch in seinem Auftreten. In Wien kannte ihn der Bürger, grüßte ihn und machte ihm ehrerbietig Platz. Im Wesen bewahrte Beethoven stets eine gewisse, mit Brusquerie untermischte Würde, die ihn nur in Zornesanfällen verließ. Dann ließ er sich freilich zuweilen in einer Weise hinreißen, die man zu beklagen hat.

Folgender Brief an seine aufopfernde Freundin Nanette Streicher (Gattin des bekannten Jugendfreundes von Schiller), welche sich die unendlichste Mühe gab, den häuslichen Einrichtungen des Meisters etwas nachzuhelfen, zeigen uns denselben in seinen allerschlimmsten Verhältnissen, in denjenigen zu seinen Dienern und Dienerinnen, welche offenbar nur den trüben, heftigen Hagestolzen in ihm sahen.

„Es freut mich, daß Sie Sich noch ferner um das Hauswesen annehmen wollen, ohne das alles andere vergebens wäre, beim hier folgenden Küchenbuch liegt ein Brief, welchen ich Ihnen noch, ehe Sie nach B. N.

gingen, geschrieben — mit der N. geht es jetzt, was ihr Betragen angeht, besser und ich denke gar nicht, daß sie den Willen dazu hat, vielleicht ist es möglich mit andern Mächten für unsere Haushaltung vortheilhafter zu wirken, doch dürfen Sie Sich nicht entziehen, leicht können Sie am Küchenbuch seyn, ob ich allein oder zu mehreren oder gar nicht zu Hause gegessen habe. — Ganz ehrlich halt ich die N. nicht, außerdem, daß sie noch obendrein ein schreckliches Vieh ist, nicht durch Liebe, sondern durch Furcht müssen dergleichen Leute gehandhabt werden, ich sehe das jetzt ganz klar ein. — Es versteht sich, daß das Dienstmächten Sonnabends früh eintreten kann, nur bitte ich Sie mir gütigst anzuzeigen, ob die Bedeut Freitags früh oder nach Tische sich zu entfernen hat? — Das Küchenbuch allein kann Ihnen nicht Alles klar anzeigen, Sie müssen manchmal beim Essen als ein richtender Engel unverhofft erscheinen, um auch in Augenschein zu nehmen was wir haben. — Ich speise nun niemals zu Hause, als wenn jemand bei mir zu Gaste ist, denn ich will nicht so viel für eine Person bezahlen, daß 3 oder 4 davon essen könnten. — — —

in Eil Ihr L. v. B."

Rührend sind manche Herzensergießungen des Meisters Freunden gegenüber, denen er fühlte Unrecht

gethan zu haben — sie strömen über von Weichheit, Bescheidenheit und Güte.

Trotz seines kräftigen Körperbaues war Beethoven doch oft körperlich leidend, wenn er auch während seiner männlichen Jahre von bedeutenden Krankheiten verschont blieb. Zu Ende des Jahres 1826 aber wurde er von einer Lungenentzündung befallen, welche bald in Wassersucht ausartete. Aerztliche Hilfe erwies sich auf die Dauer als unzulänglich — der Zustand verschlimmerte sich zusehends. Gerade in den letzten Wochen, bis wenige Tage vor seinem Ende, war es dem Verfasser dieser Skizze vergönnt, seinen Meister Hummel nach Wien begleitend, den großen Mann einigemal zu sehen und zu sprechen. Die Lithographie nach dem Bilde Stieler's Beethoven unter einem Baume sitzend, die Missa solemnis in der Hand) giebt eine getreue Anschauung von seinem damaligen leidenden Aussehen. Am 26. März 1827 nachmittags zwischen 5 und 6 Uhr, während eines heftigen Gewitters, verschied er und wurde am 29sten mit den höchsten künstlerischen Ehren und unter dem Antheil der ganzen Wiener Bevölkerung auf dem Wehringer Kirchhofe bestattet.

Daß Beethoven zu den größten schaffenden Geistern gehört, welche die Menschheit beglückt und geehrt, daran zweifelt heutigen Tages kein Gebildeter mehr. Das

außerordentliche Jahrhundert, in welchem wir leben, was hat es nicht alles gesehn, erlebt, hervorgebracht! Welch eine Reihe von Heerführern, Staatslenkern, von Gelehrten und Schriftstellern, von Künstlern, Erfindern! Aber auf keinem Felde menschlichen Strebens hat sich bisher im 19. Jahrhundert ein Mann erhoben, es sei denn Napoleon der Erste, so hoch über allen andern Bewerbern um die Unsterblichkeit stehend, als Ludwig van Beethoven.

Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's.

Bin ich gleich kein Greis, so mögen doch Wenige leben, die gleich mir das Glück gehabt haben, den größten Künstler dieses Jahrhunderts zu sehen und zu sprechen. Ein etwas frühreifer Knabe, wie es die meisten Musiker sind, genoß ich während der Jahre 1925—27 den Unterricht des trefflichen Hummel in Weimar und durfte den Meister auf einer Kunstreise begleiten, welche derselbe im März des Jahres 1827 über Leipzig und Dresden nach Wien machte. Es war ein kalter, schneereicher Winter und wir hatten unterwegs viel Ungemach auszustehen. Mit Freude gedenke ich aber noch der Fahrt von Dresden nach Prag, die bei hellem Himmel im Schlitten vor sich ging, und ein wohlthuendes Gefühl jugendlicher Heiterkeit überkommt mich, wenn ich mir vergegenwärtige, wie ich an der Seite meines geliebten Lehrers zwischen den weißen böhmischen Bergen

hinfuhr, die von den Strahlen der kalten Sonne hell erglühten. Dienstag, den 6. März 1827, kamen wir ermüdet und zerrüttelt in der Kaiserstadt an. Schon am 8ten machten wir Beethoven einen Besuch.

Obschon man damals weniger über die größten Männer zu hören bekam, als man heutigen Tages allwöchentlich über die geringsten erfahren kann, war die Kunde von Beethoven's Krankheit doch bis nach Weimar gedrungen. Er litt an der Wassersucht. In Wien wurde uns von den Künstlern, die Hummel aufsuchten, das Schlimmste über seinen Zustand berichtet. Derselbe sei einestheils hoffnungslos, anderntheils unendlich traurig. Gänzliche Gehörlosigkeit, stets wachsendes Mißtrauen aller Welt gegenüber, dazu jetzt körperliches Leiden — erfolglose Operationen — Unmuth und Einsamkeit — ja, fast schreckenerregendes Aeußeres. So vorbereitet fuhren wir in die Vorstadt hinaus. Durch ein geräumiges Vorzimmer, in welchem hohe Schränke dicke, zusammengeschnürte Massen von Musikalien trugen, kamen wir (wie pochte mir das Herz!) in Beethoven's Wohnzimmer und waren nicht wenig erstaunt, den Meister, dem Anscheine nach ganz behaglich am Fenster sitzend zu finden. Er trug einen langen, grauen, im Momente gänzlich geöffneten Schlafrock und hohe, bis an die Kniee reichende Stiefel. Abgemagert von der

bösen Krankheit, erschien er mir, als er aufstand, von hoher Statur, er war nicht rasirt, sein volles, halb graues Haar fiel ungeordnet über die Schläfen. Der Ausdruck seiner Züge wurde sehr freundlich und hell, als er Hummel's ansichtig wurde, und er schien sich außerordentlich mit ihm zu freuen. Die beiden Männer umarmten einander auf's herzlichste; Hummel stellte mich vor, Beethoven bezeigte sich durchaus gütig und ich durfte mich an's Fenster ihm gegenüber setzen.

Es ist bekannt, daß die mündliche Unterhaltung mit Beethoven zum Theil schriftlich geführt wurde, er sprach, aber diejenigen, mit welchen er sprach, mußten ihre Fragen und Antworten aufschreiben. Zu diesem Ende lagen dicke Hefte gewöhnlichen Schreibpapiers in Quartformat und Bleistifte stets in seiner Nähe. Wie peinvoll mag es für den lebhaften, sogar leicht ungeduldigen Mann gewesen sein, jegliche Antwort abwarten zu müssen, in jeder Minute des Gesprächs eine Pause eintreten zu lassen, während welcher seine Denkthätigkeit gleichsam zum Stillstand verdammt war! Auch verfolgte er die Hand des Schreibenden mit begierigem Auge und übersah das Geschriebene mehr mit einem Blicke, als daß er es las. Der Lebhaftigkeit des Gespräches that die fortwährende schriftliche Arbeit der Besuchenden natürlich großen Eintrag.

Ich darf mir es selbst kaum übel nehmen, wie sehr ich es auch beklage, alle Aeußerungen Beethoven's damals nicht ausführlicher niedergeschrieben zu haben, als es geschehen, ja, ich muß mich sogar freuen, daß der 15jährige Knabe, der zum ersten Male sich in einer großen Stadt befand, Ruhe genug behielt, um sich überhaupt Einzelheiten zu notiren. Für die vollkommenste Genauigkeit alles dessen jedoch, was ich wiederzugeben im Stande bin, darf ich mit bestem Gewissen einstehen.

Das Gespräch drehte sich zu Anfang, wie üblich, um Haus und Hof, Reise und Aufenthalt, mein Verhältniß zu Hummel und was dergleichen mehr. Nach Goethe's Befinden erkundigte sich Beethoven mit außerordentlicher Theilnahme, und wir durften das Beste melden. Hatte mir doch vor wenigen Tagen noch der große Dichter einige freundliche, auf die Reise bezügliche Verse in mein Stammbuch geschrieben. Ueber sein Befinden klagte der arme Beethoven gar sehr. „Da liege ich nun schon vier Monate," rief er aus, „man verliert zuletzt die Geduld!" Auch sonst schien Vieles in Wien nicht nach seinem Sinne und er äußerte sich in der schärfsten Weise über den „jetzigen Kunstgeschmack" und über den „hier Alles verderbenden Dilettantismus". Auch die Regierung, bis in die höchsten Regionen hinauf, wurde nicht verschont. „Schreibe ein Heft Bußlieder

und dedicire es der Kaiserin," sagte er unmuthig lachend zu Hummel, welcher aber von dem wohlgemeinten Rathe keinen Gebrauch machte.

Hummel, der ein praktischer Mann war, benutzte den momentan günstigen Zustand Beethoven's zu einer Mittheilung, welche aber längere Zeit erforderte. Der Nachdruck stand damals in Deutschland in der höchsten Blüthe. Bei der Herausgabe eines Concertes meines Lehrers (ich glaube, es war das in E-dur) hatte es sich ereignet, daß das Stück, von welchem ein Exemplar aus der Officin des rechtmäßigen Verlegers entwendet worden war, nicht allein *nach-*, sondern *vor*gestochen wurde — der Dieb veröffentlichte es nämlich *früher*, als es dem Eigenthümer gestattet gewesen. An den hohen Bundestag wollte nun Hummel sich mit einer Bittschrift wenden, damit dem Unfuge gesetzlich gesteuert werde, und die Unterschrift Beethoven's erschien ihm dabei von der größten Wichtigkeit. Er setzte sich hin, den Gegenstand schriftlich zu erörtern, und mir wurde unterdessen die Ehre zu Theil, das Gespräch mit Beethoven fortsetzen zu dürfen. Ich that mein Bestes und der Meister ließ auch weiterhin seinen wehmüthig-leidenschaftlichen Ergießungen in zutraulichster Weise ihren Lauf. Sie betrafen zum großen Theil seinen Neffen, den er sehr liebte, der ihm bekanntlich viel Ungemach

bereitet und zu jener Zeit wegen einiger Pappalien — so schien es Beethoven wenigstens anzusehen — mit den Behörden in Verdrießlichkeiten gerathen war. „Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen!“ rief er verdrießlich aus. — Nach meinen Studien sich erkundigend und mich ermunternd sagte er: „Man muß die Kunst immer fortpflanzen,“ und als ich von dem ausschließlichen Interesse sprach, welches damals die italienische Oper in Wien in Anspruch nahm, brach er in die denkwürdigen Worte aus: „Man sagt vox populi, vox dei, — ich habe nie daran geglaubt.“

Am 13. März nahm mich Hummel zum zweiten Male mit zu Beethoven. Wir fanden seinen Zustand wesentlich verschlimmert. Er lag zu Bette, schien starke Schmerzen zu haben und stöhnte zuweilen tief auf, trotzdem sprach er viel und lebhaft. Nicht geheirathet zu haben, schien er sich jetzt sehr zu Herzen zu nehmen. Schon bei unserem ersten Besuche scherzte er mit Hummel hierüber, dessen Gattin er als junges, schönes Mädchen gekannt hatte. „Du,“ sagte er diesmal lächelnd zu ihm, „du bist ein glücklicher Mensch; du hast eine Frau, die pflegt dich, die ist verliebt in dich — aber ich Armer!“ — und er seufzte schwer. Auch bat er Hummel, ihm doch seine Frau zu bringen, die sich nicht hatte entschließen können, den Mann, den sie auf der

Höhe seiner Kraft gekannt, so wiederzusehen. Man hatte ihm kurz vorher ein Bild des Hauses geschenkt, in welchem Haydn geboren worden — er hatte es in der Nähe des Bettes und zeigte es uns. „Es hat mir eine kindische Freude gemacht," sagte er, — „die Wiege eines so großen Mannes!" Ferner wendete er sich mit einem Anliegen an Hummel, den später so viel genannten Schindler betreffend. „Es ist ein braver Mensch," sagte er, „der sich viel um mich bemühte. Da soll er nächstens ein Concert geben, zu welchem ich ihm meine Mitwirkung versprochen habe. Aber daraus wird nun wohl nichts werden. Nun möchte ich, daß du mir den Gefallen thätest, darin zu spielen. Man muß armen Künstlern immer forthelfen." Hummel gab selbstverständlich seine Zusage. Das Concert hatte denn auch — zehn Tage nach Beethoven's Tode — in dem Josephstädter Theater Statt. Hummel phantasirte in offenbar sehr gehobener Stimmung auf das Allegretto der A-dur-Symphonie — das Publicum kannte die Veranlassung seines Auftretens, und Leistung und Aufnahme bildeten ein wahrhaft begeistertes Ganzes.

Kurz nach unserem zweiten Besuche verbreitete sich in Wien die Nachricht, daß die Philharmonische Gesellschaft in London Beethoven hundert Pfund Sterling gesandt habe, um ihm sein Krankenlager zu erleichtern.

Man fügte hinzu, daß dieſe Ueberraſchung auf den großen armen Mann einen ſolchen Eindruck gemacht, daß er ſich auch körperlich überaus erleichtert fühle. Als wir am 20ſten wieder an ſeinem Bette ſtanden, ging zwar aus ſeinen Aeußerungen hervor, wie ſehr jene Aufmerkſamkeit ihn erfreut, aber er war überaus ſchwach und ſprach nur leiſe und in abgebrochenen Sätzen. „Ich werde wohl bald nach oben machen," flüſterte er nach unſerer Begrüßung. Aehnliche Ausrufungen kamen öfters wieder; — dazwiſchen aber ſprach er von Entwürfen und Hoffnungen, die ſich freilich leider nicht realiſiren ſollten. Von dem edlen Gebahren der Philharmoniſchen Geſellſchaft redend und die Engländer preiſend meinte er, ſobald es beſſer mit ihm ſtehe, die Reiſe nach London anzutreten. „Ich will ihnen eine große Ouverture componiren und eine große Symphonie." Und dann wolle er Frau Hummel auch beſuchen (ſie war mitgekommen) und ſich, ich weiß nicht mehr wo überall, aufhalten. Ihm etwas aufzuſchreiben kam uns nicht in den Sinn. Sein Auge, welches das letzte Mal, als wir ihn geſehen, noch ziemlich lebendig geweſen, fiel heute zuſammen und es wurde ihm ſchwer, ſich von Zeit zu Zeit aufzurichten. Man konnte ſich keiner Täuſchung mehr hingeben — das Schlimmſte ſtand zu befürchten.

Trostlos war der Anblick des außerordentlichen Mannes, als wir ihn am 23. März wieder aufsuchten — es sollte das letzte Mal sein. Matt und elend lag er da, zuweilen leise seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen — der Schweiß stand ihm auf der Stirn. Als er zufällig sein Schnupftuch nicht gleich zur Hand hatte, nahm Hummel's Gattin ihr feines Batistläppchen und trocknete ihm mehrmals das Antlitz damit. Nie werde ich den dankbaren Blick vergessen, mit welchem sein gebrochenes Auge dann zu ihr hinan sah. — Während wir am 26. März im kunstliebenden Hause des Herrn von Liebenberg (der früher Schüler von Hummel gewesen) in heiterer Gesellschaft weilten, wurden wir zwischen 5 und 6 Uhr durch ein starkes Gewitter überrascht. Ein dickes Schneegestöber wurde von heftigen Donnerschlägen und den Saal durchleuchtenden Blitzen begleitet. Wenige Stunden später kamen Gäste an mit der Nachricht, Ludwig van Beethoven sei nicht mehr — er war um 5¾ Uhr verschieden. Das eigenthümliche Zusammentreffen jenes Phänomens mit dem Tode eines so großen Menschen würde in frömmern oder heidnischeren Zeiten gewiß als kein zufälliges angesehen werden sein.

Am Donnerstag den 29. März hatte das Begräbniß Statt. Man versammelte sich in der Wohnung des

Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore. Von da setzte sich der Zug um 3 Uhr in Bewegung und begab sich nach der Dreifaltigkeitskirche. Acht Capellmeister (unblutige Marschälle der Kunst), Eibler, Hummel, Seyfried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Würfel und Gänsbacher, hielten den Zipfel des Leichentuches. Der Sarg war mit Kränzen bedeckt — Orden lagen keine darauf — Beethoven hatte nie einen erhalten. Eine große Anzahl von Tonkünstlern umgaben den Sarg, Kerzen tragend (die mächtige Gestalt Lablache's unter ihnen ist mir noch gegenwärtig). Der Zug war endlos, die Volksmassen, die sich in Bewegung gesetzt hatten, zählten nach Tausenden — ganz Wien schien auf den Straßen zu sein. Seyfried hatte einigen Beethoven'schen Posaunensätzen Männerchor hinzugefügt — es klang ergreifend. In das Innere der Kirche gelangte ich nicht, fuhr aber von dort mit Hummel nach dem Währinger Kirchhofe, der wie übersäet von Menschen war. Wir stellten uns am Grabe auf und erwarteten daselbst die Ankunft des Leichenwagens. Bis zum letzten Momente war es nicht entschieden gewesen, ob Anschütz, der berühmte Schauspieler, eine Rede vortragen dürfe, welche Grillparzer abgefaßt hatte — schließlich sprach Anschütz draußen vor dem Eingange zum Kirchhofe, und so ging uns dieser Moment der

Feier verloren. Nach ziemlich langer Zeit kam der Zug an. Der Sarg ward in die Erde gesenkt — tief bewegt warf Hummel einige Lorbeerkränze darauf — andere folgten. Es wurde weder gesprochen noch gesungen, soviel ich mich erinnere, aber Jeder schien den Ernst des Augenblickes tief zu fühlen, und durch die ganze große Volksmasse zog es wie ein Wehen von Ehrfurcht und Trauer.

Nicht Viele mögen noch leben, welche an jener königlichen Bestattung Theil genommen haben im vollen Bewußtsein der Größe des Mannes, welchen die Erde barg. Aber Millionen sind seitdem herangewachsen, in deren geistigem Leben Beethoven eine Stelle ausfüllt, welche durch Nichts und Niemanden zu ersetzen sein würde. Wenn die Hülle zu Staub geworden, dann erst steht der wahre Genius in vollendeter Wesenheit da und die unendlichste Liebe umgiebt den, der selbst keine mehr zu spenden hat.

Ludwig van Beethoven's Clavierſonaten.

Von Domenico Scarlatti bis zu Friedrich Chopin iſt durch eine Folge talent-, kunſt-, geniereicher Cembaliſten, Claveciniſten und Pianiſten eine Reihe auserleſener Werke geſchaffen worden, deren Gleichen in ſolcher Anzahl, Mannigfaltigkeit und Dauerhaftigkeit vielleicht kein Zweig der muſikaliſchen Literatur aufzuweiſen hat. Zwei Sammlungen aber beherrſchen dieſe Fülle reichſter Tongeſtaltungen: es ſind die Fugen und Präludien (das wohltemperirte Clavier) von Johann Sebaſtian Bach und die Sonaten von Ludwig van Beethoven. Beide Werke ſind ſo viel beſprochen worden, man hat ſie ſo vielfach zerlegt, ihnen ſo vielerlei unterlegt, ſie von ſo mannichfachen Standpuncten aus gerühmt und geprieſen, daß jedem Betrachtenden hieraus die Ueberzeugung erſtehen muß — ſie ſeien unerſchöpflich. Sie ſind es, ſind eine unverſiegliche Quelle des Stu-

riums für den Componiſten und Pianiſten, des Genuſſes für den gebildeten Hörer. Wir haben es indeß hier nur mit den Sonaten Beethoven's zu thun und wollen uns denſelben zuwenden.

Die meiſten unſerer deutſchen Componiſten ſind am Clavier groß geworden. Sie lernten dieſes Compendium von Klang, Sang, Harmonie, Polyphonie techniſch beherrſchen und es wurde ihnen zum Organ, zu einer zweiten Zunge, zu einem Stücke ihrer ſelbſt. Jeder leiſeſten muſikaliſchen Regung konnten ſie auf demſelben gerecht werden, jeder momentanen Stimmung ihrer tönenden Seele — man möchte ſagen Worte verleihen; — das, was Bach, Mozart und Beethoven in einſamer Stunde auf dem Clavier ausgeſprochen, ging vielleicht an Inhalt, wenn auch nicht an vollendeter Form, über Alles hinaus, was ſie aufgezeichnet. Dieſes vertraute Verhältniß zwiſchen dem Tondichter und ſeinem Inſtrumente tritt aber bei keinem Meiſter in ſolch wunderbarer Klarheit vor unſere Seele, als bei Beethoven. Wenn er in ſeinen mächtigen Symphonieen, gleichſam ein idealer Volksredner, zur Menge ſpricht, ſie zu den höchſten Empfindungen geläuterten Menſchenthums erhebend; wenn er in ſeinen Streichquartetten darnach ſtrebt, eine faſt dramatiſche Vielgeſtaltigkeit zu erreichen, ſo ſpricht er in ſeinen Clavierſonaten mit ſich

selbst oder, wenn man will, mit dem Instrumente als dem geliebtesten Freunde. Er erzählt seine geheimsten Freuden und Schmerzen, seine Sehnsucht und seine Liebe, sein Hoffen und Verzagen. Ein ganzes, volles, ächtes, inneres Menschenleben wird uns offenbart — gesund, kernig, männlich. Mag er sich leidenschaftlichen Ergießungen hingeben oder wehmüthigen Klagen, mag er scherzen, spielen, träumen, lachen oder weinen, er bleibt stets einfach und wahr. Da ist nichts Gesuchtes, nichts Verschrobenes, nichts Coquettes oder Sentimentales zu finden; das Tiefste erscheint ungeschminkt und anspruchslos. Es giebt seltene große Menschen, die das Bedeutendste aussprechen, ohne zu wünschen, daß es gehört werde und für das Geringste, was sie sagen, keine Zuhörer zu scheuen haben — so Beethoven in seinen Claviersonaten.

Man begegnet häufig der Ansicht, daß Beethoven, im Gegensatze zu den andern höchsten Tondichtern, vorzugsweise der Sänger der Wehmuth und Trauer, des heftigsten, leidenschaftlichsten Seelenschmerzes sei. Nichts ist weniger wahr. Allerdings hat er den Nachtseiten des Gemüthes Töne verliehen, wie Niemand vor ihm. Aber überschaut man die Totalität seiner Compositionen, so spricht aus denselben, bis sogar aus seinen letzten tiefdurchfurchtesten, durchaus vorwiegend kräftige Heiter-

keit, gemüthvolle Freude, liebevolles Sinnen, ernstes, entschlossenes, frisches Leben. Wie oft versenkt er sich in selige Träume, wie oft ergiebt er sich der kindlichsten Lust! Ein reifer Mann, ergreift ihn oft noch der Uebermuth des Jünglings und der Kampf des Lebens macht ihn ernst, zuweilen finster, aber nie mattherzig oder gar weltschmerzlich. „Es war ein Mann, nehmt alles nur in allem" — wir haben seines Gleichen nicht gesehen.

Die Ausführung des Gesagten auf die einzelnen Sonaten würde zu Nichts führen. So unbestreitbar ein unendlich weiter Kreis menschlicher Empfindungen und Stimmungen in denselben durchlaufen wird, so schwer wäre es, bei jedem einzelnen Stücke dieselben mit Worten bezeichnen zu wollen, deren anmaaßliche Bestimmtheit sich schließlich doch als unzulänglich erweisen würde. Es ist keine leere Phrase, so oft sie auch wiederholt worden, daß die Musik da beginnt, wo die Sprache aufhört — natürlich unter der Bedingung, daß Erstere sich mit der Herrschaft in dem ihr zugewiesenen Reiche begnüge. Den Charakter wie vieler Tonstücke hätte man, auch wenn Einem Goethe'sche Sprachfülle zu Gebote stände, durch ähnliche, ja gleichlautende Worte zu bezeichnen — und welche Verschiedenheit der Tongestaltungen würde doch dem laienhaftesten Zuhörer entgegen treten!

Viel wichtiger, als Stimmung-bezeichnende Ausdrücke zu erfinden oder zu empfangen, dürfte es für diejenigen sein, welche sich dem Studium Beethoven'scher Clavier-Sonaten widmen wollen, sich den Bau derselben in seinen Umrissen wie in seinen Einzeltheiten klar zu machen. Ein leichteres Verständniß ersteht hieraus und mithin ein höherer geistiger Genuß. Ist es nicht erhebend, zu sehen, wie die kühnste Phantasie, nachdem sie im tiefen Gemüthe sich Nahrung geholt, dem erkannten Gesetz willige Unterthanenpflicht erfüllt! Beethoven hat nie, auch nicht in dem anscheinend wildesten Ritte seines Genius, den Zügel verloren: sein Pegasus mag sich in die höchsten Räume erheben, er weiß ihn zu lenken und zu leiten.

Kein ernster, gewissenhafter Lehrer sollte versäumen, den ihm Anvertrauten Aufschlüsse zu geben über das Wesen der Gesetze, wie sie sich in den Formen der Instrumentalmusik seit Jahrhunderten mit einer Art von Naturnothwendigkeit entwickelt haben. Sie sind so einfach, daß sie in ihren Grundzügen auch dem kindlichsten Verstande klar gemacht werden können — jeder weitere Fortschritt wird ein tieferes Eingehen von selbst mit sich bringen. Daß Beethoven, im engsten Anschluß an seine großen Vorgänger, sich diesen Gesetzen unterwarf, macht seine Erscheinung vorerst groß; er war nicht

gekommen, das Geſetz aufzuſtellen, ſondern es zu erfüllen.

Wäre doch unſere Kunſt, die ſeeliſchſte von allen, nicht mit ſo vielfachen ſtrengen Banden an die Materie gebunden! Wären doch Beethoven's Sonaten einem jeden Gebildeten zugänglich, wie es die Gedichte unſerer großen Lyriker ſind! Aber nicht allein dies verbietet die Natur unſerer Kunſt — ſie entzieht ſogar der Mehrzahl der muſikaliſch und pianiſtiſch Strebenden den Vollgenuß jener hohen Werke, wenigſtens in ihrer Geſammtheit. Denn dieſelben ſtellen Anforderungen an den Ausübenden, welchen zu entſprechen nicht eben leicht iſt. Die nöthige Begabung findet ſich hie und da; ſtünden ihr nur ſtets der unerläßliche Ernſt und Fleiß zur Seite!

Beethoven's Claviermuſik verlangt, auch wenn wir von ſeinen ſchwierigſten Sonaten und Concerten abſehen, eine tüchtige, ſolide Technik; die erſten Bedingungen einer ſolchen ſind aber auch faſt die ſeltenſten — kräftiger und doch weicher Anſchlag, möglichſte Unabhängigkeit der Finger. Nie ſcheute Beethoven Schwierigkeiten, um durch deren Ueberwindung dem Ausübenden Lorbeeren zu bereiten, aber er ſchreckt auch vor keiner technischen Unbequemlichkeit zurück, wenn es gilt ſeine Idee feſt und klar zum Ausdruck zu bringen. So begegnet man denn in Werken, die zu den leichteren gezählt wer-

ten, einzelnen Stellen, welche einen ziemlich hohen Grad von Fingerfertigkeit voraussetzen, und wenn eine schöne musikalische Vortragsweise eigentlich immer verlangt, daß dem Spielenden das, was er spielt, halb und halb Spiel sei, so ist dies bei Compositionen von der geistigen Tiefe der Beethoven'schen eine fast unerläßliche Bedingung. Es ist daher durchaus nicht rathsam, die Sonaten unseres Meisters in Hände zu nehmen oder zu geben, welche zu deren Empfang nicht gehörig vorgebildet sind. Ist man so weit, sie technisch überwinden zu können, so wird man doppelte Freude und doppelten Vortheil aus ihrem eingehenden Studium gewinnen und sich ungehindert geistig an ihnen emporarbeiten dürfen.

Die wesentlichsten Figuren, deren sich Beethoven bedient, beruhen auf der Tonleiter und auf dem gebrochenen Accorde. Sie gehören jener Spielweise an, welche man vorzüglich als die Clementi-Cramer'sche Schule bezeichnet. Die Studien dieser edlen Repräsentanten gediegenen Clavierspiels werden stets die beste Grundlage für die Ausführung der Beethoven'schen Werke sein und die Uebung der Ersteren sollte das Studium der Letzteren unausgesetzt begleiten.

Glücklicherweise bieten die reichen Erzeugnisse Beethoven'scher Schöpfungskraft Früchte für alle Graden

des Lebens und — des Clavierspielens. Schon den Eifer des lernbegierigen Pindos kann man belehnen, indem man ihm die beiden nach dem Tode des Meisters erschienenen kleinen Sonaten zu spielen giebt, welche uns mehr klingen, als seien sie für Anfänger, als von einem Anfänger geschrieben. Nur sollte man sich hüten, allzu unreifen jungen Geistern Stücke zu bieten, welche, in technischer Beziehung theilweise nur anscheinend leicht, ein Auffassungs- und Ausführungs-Vermögen erfordern, weit hinausgehend über die Ansprüche, die an die Finger gemacht werden. Wer im musikalischen Leben Geprüfte erinnert sich nicht, beispielsweise, die pathetische Sonate gehört zu haben mit einer Naivität des Vortrags, welche zeigen konnte, wie nahe das Erhabene und das Lächerliche an einander gränzen. Aehnlichen Mißgriffen begegnet man täglich.

Wir haben versucht, am Ende dieser Zeilen eine Reihenfolge der Beethoven'schen Sonaten aufzustellen, geordnet im Hinblicke auf die Ansprüche, welche sie sowohl an die Hände und Finger, wie an Herz und Geist des Vortragenden machen. Es ist selbstverständlich, daß hierbei nicht mit mathematischer Genauigkeit verfahren werden konnte und daß überdies persönliche Anschauung, vielleicht mehr als billig, hervortreten muß. Was schwerer, was leichter zu bewältigen oder aufzufassen,

hängt ja bei jedem Einzelnen von andern Voraussetzungen ab. Wenn indeß unſer wohlgemeinter Verſuch auch nur zum Ergebniß hätte, dem Einen oder Andern die Auswahl zu erleichtern, oder ihn vor allzu großen Mißgriffen zu bewahren, ſo würden wir die darauf verwandte Mühe nicht als eine vergebliche zu betrachten haben.

Die muſikalienhändleriſchen Verhältniſſe unſerer Tage haben die Anſchaffung unſerer claſſiſchen Meiſterwerke in früher ungeahnter Weiſe erleichtert. Ueberall treten neue Ausgaben derſelben und ganz beſonders derjenigen Beethoven's zu Tage. Die hier von uns *bevorwortete* und *befürwortete* wird keine unrühmliche Stellung unter denſelben einnehmen. *Anſchaffen* kann ſich jetzt Jeder ſeinen Beethoven um ein Geringes — es bleibt nur zu wünſchen, daß er ſo viel geſpielt werde, als gekauft, und ſo ſchön vorgetragen, als geſtochen — dann wird er nicht allein in alle Häuſer, ſondern auch in alle Herzen einziehen.

Köln, Auguſt 1869.

Reihenfolge für das Studium der Claviersonaten.

1. Op. 49, Nr. 2, in G-dur.
2. Op. 49, Nr. 1, in G-moll.
3. Op. 14, Nr. 2, in G-dur.
4. Op. 14, Nr. 1, in E-dur.
5. Op. 79, in G-dur.
6. Op. 2, Nr. 1, in F-moll.
7. Op. 10, Nr. 1, in C-moll.
8. Op. 10, Nr. 2, in F-dur.
9. Op. 10, Nr. 3, in D-dur.
10. Op. 13, in C-moll (pathétique).
11. Op. 22, in B-dur.
12. Op. 28, in D-dur.
13. Op. 2, Nr. 2, in A-dur.
14. Op. 2, Nr. 3, in C-dur.
15. Op. 78, in Fis-dur.
16. Op. 7, in Es-dur.
17. Op. 26, in As-dur.
18. Op. 31, Nr. 3, in Es-dur.
19. Op. 31, Nr. 1, in G-dur.
20. Op. 90, in E-moll.
21. Op. 54, in F-dur.
22. Op. 27, Nr. 2, in Cis-moll.
23. Op. 31, Nr. 2, in D-moll.
24. Op. 53, in C-dur.
25. Op. 27, Nr. 1, in Es-dur.
26. Op. 81, in Es-dur (les Adieux).
27. Op. 57, in F-moll.
28. Op. 110, in As-dur.
29. Op. 109, in E-dur.
30. Op. 101, in A-dur.
31. Op. 111, in C-moll.
32. Op. 106, in B-dur.

Compositionen von Ferdinand Hiller

im Verlage von

F. E. C. Leuckart Constantin Sander **in Leipzig.**

Ferdinand Hiller, Op. 62. **Naenia Heloisae et Monialium juxta sepulcrum Abaelardi.** Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abaelards. Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von G. A. Königsfeld, für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 20 Sgr. Orchester- und Singstimmen 20 Sgr. Chorstimmen apart (Sopran und Alt) $2^1/_2$ Sgr.

Ferdinand Hiller, Op. 78. **Dritte Sonate.** (G-moll.) $1^1/_2$ Thlr.

Ferdinand Hiller. Op. 99. **Die Nacht.** Hymne von Moritz Hartmann für Solo, Chor und Orchester. Partitur 10 Thlr. Orchesterstimmen $6^1/_2$ Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 10 Sgr. Chorstimmen (à 15 Sgr.) 2 Thlr. Textbuch $1^1/_2$ Sgr.

Ferdinand Hiller, Op. 107. **Aus der Edda** (Osterfeuer und Ostara). Zwei Gedichte von Ellar Ling für Männerchor mit Orchester. Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavier-Auszug 1 Thlr. Singstimmen 15 Sgr.

Ferdinand Hiller, Op. 151. **Israels Siegesgesang.** Hymne nach Worten der heiligen Schrift für Chor, Sopran-Solo u. Orchester. Clavier-Auszug $1^1/_2$ Thlr. Chorstimmen $1^1/_6$ Thlr.

L. van Beethoven's
sämmtliche Claviersonaten.

Neue revidirte Ausgabe mit einem Vorworte von

Ferdinand Hiller.

Billigste, elegant ausgestattete Einzel-Ausgabe in Zimmstich.

Pro Bogen **nur 1 Sgr.**

Diese nach den besten Quellen kritisch genau revidirte, correcte und **vollständige** Ausgabe zeichnet sich hinsichtlich der äußeren sowohl durch **zweckmäßige Eintheilung,** als auch durch **Sauberkeit, Deutlichkeit** und gefällige Form aus. — Fingersatz ist nur soweit angegeben, als er von Beethoven selbst herrührt.

Mit diesen Vorzügen vereinigt sich noch der **bisher unerreichter Billigkeit.** Je nach dem Umfange beträgt der Preis für eine einzelne Sonate zwischen **einem** und $2^1/_2$ Sgr. Nur die große Sonate op. 106 für Hammer-Clavier kostet $12^1/_2$ Sgr. Das Vorwort von **Ferd. Hiller,** nebst Angabe der Reihenfolge für das Studium der Beethoven'schen Sonaten **2 Sgr.**

Joh. Sebastian Bach's Vocalwerke

in Bearbeitungen von **Robert Franz**

im Verlage von

F. E. C. Leuckart Constantin Sander in **Leipzig.**

Magnificat in Ddur

von

Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Vollständige Partitur $3\frac{1}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen $3\frac{1}{3}$ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Chorstimmen $18\frac{3}{4}$ Sgr. Clavierauszug: A. Grosse Ausgabe in 4. $2\frac{1}{2}$ Thlr. B. Handausg. in 8. n. 15 Sgr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: »Et exultavit spiritus meus« für Sopran . . . 5 Sgr.
2. Arie: »Quia respexit humilitatem« für Sopran . . . . 5 Sgr.
3. Arie: »Quia fecit mihi magna« für Bass . . . . . 5 Sgr.
4. Duett: »Et misericordia a progenies« für Alt und Tenor 5 Sgr.
5. Arie: »Deposuit potentes« für Tenor . . . . . 6 Sgr.
6. Arie: »Esurientes implevit bonis« für Alt . . . . . 5 Sgr.

ACTUS TRAGICUS.

»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.«

Cantate von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen 14 Sgr. Clavier-Auszug 1 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszug: Arie: »In deine Hände befehl ich meinen Geist« für Alt 5 Sgr.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Ich hatte viel Bekümmerniss.

Cantate von Joh. Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 3 Thlr. Orchesterstimmen 4⅓ Thlr. Clavier-Auszug: A. Grosse Ausgabe in 4. 2 Thlr. B. Handausgabe in 8. 15 Sgr. Chorstimmen 1 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: »Seufzer, Thränen, Kummer, Noth« für Sopran 5 Sgr.
2. Recitativ und Arie: »Bäche von zesalrnen Zähren« für Tenor 6 Sgr.
3. Recitativ und Duett: »Komm, mein Jesu, und erquicke« für Sopran und Bass 20 Sgr.
4. Arie: »Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze« für Tenor 6 Sgr.

Ausser der Matthäus-Passion dürfte unter den unsterblichen Compositionen Sebastian Bach's keine eine ähnliche Popularität und allgemeine Verbreitung zu erlangen geeigneter sein, als eben angezeigte Cantate. Die Erhabenheit der Tonsprache darin ist gleichwie in der Matthäus-Passion gepaart mit einer solchen Fasslichkeit und Eindringlichkeit, dass sie selbst die mit Bach's Geiste noch wenig Vertrauten auf's Tiefste berühret, erschüttert und erhebt.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

Cantate von Joh. Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 1⅔ Thlr. Orchesterstimmen 3½ Thlr. Clavierauszug A. Grosse Ausgabe in 4. 1 Thlr. B. Handausgabe in 8. 12½ Sgr. Chorstimmen 10 Sgr.

In Vorbereitung:

Wer da glaubet und getauft wird.

Cantate von Joh. Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur und Orchesterstimmen.

(Clavierauszug 1 Thlr. Chorstimmen 10 Sgr. sind bereits erschienen.)

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Johann Sebastian Bach's Cantaten

im **Clavierauszuge** bearbeitet von **Robert Franz.**

Neue billige Ausgabe.

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1½ Thlr.
» 2.	Gott fährest auf mit Jauchzen . . .	1 »
» 3.	Ich hatte viel Bekümmernisse . . .	2 »
» 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 »
» 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 »
» 6.	Lobet Gott in seinen Reichen . . .	1½ »
» 7.	Wer da glaubet und getauft wird . .	1 »
» 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig . .	1 »
» 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1½ »
» 10.	Gottes Zeit (Actus tragicus) . . .	1 »

(Die Charakteristiken zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)

Die neue Verbreitung und überall enthusiastische Aufnahme der Bach'schen Meisterschöpfungen hat ihren Grund nicht allein in dem zu unserer Zeit allerdings besonders lebendigen historischen Interesse, sondern eben so sehr in der merkwürdigen Thatsache, dass zwischen Bach'scher und moderner Musik eine wesentliche Verwandtschaft stattfindet. Die Entwickelung der Musik hat gerade in den letzten Decennien auf Resultate geführt, welche jener Sänger des vorigen Jahrhunderts bereits fertig voraus geschaffen hatte. Dennoch steht die Theilnahme an den Vocalwerken Bach's, namentlich seitens des grösseren musikalischen Publikums noch keineswegs in einem richtigen Verhältnisse zu dem Werthe dieser eminenten Kunstschöpfungen. Die Ursache hiervon ist nicht zum geringsten Theile in der oft lückenhaften Form zu suchen, in der Bach diese Werke der Nachwelt hinterlassen. Eine vollständige Aufführung nach der Original-Partitur ist darum unmöglich, weil dieselbe an sehr vielen Stellen dem früheren Gebrauche nach nur Skizzen giebt, welche erst durch das ergänzend hinzutretende Accompagnement der Orgel volles Leben und volle Entwicklung finden sollten. Praktisches Geschick, wie es mehr oder weniger bei jedem Dirigenten vorausgesetzt werden muss, reicht zur Ausfüllung dieser vorhandenen Lücken nicht hin; sie erfordert einen produktiven, dem Bach'schen Geiste verwandten und in dessen Ausdrucksformen bewanderten Künstler. Wenn irgend Einer zur Erfüllung dieser Aufgabe berufen und anerwählt erscheint, so ist es **Robert Franz.** Mit der innigsten Hingabe daran, mit der geistesten Pietät für das vorliegende Original hat er eine Reihe der schönsten und zugleich zugänglichsten Vocalwerke Bach's bearbeitet und damit die Schwierigkeiten, welche bisher deren Aufführung im Wege standen, beseitigt; ein Gewinn für die Kunst, der nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Mozart's
DON GIOVANNI.

Partitur.

Erstmals nach dem Autograph herausgegeben und mit einer neuen Textverdeutschung versehen von **Bernhard Gugler.**

Prachtausgabe.

Elegant cartonnirt 12 Thlr. Elegant gebunden 15 Thlr.

In Vorbereitung:

G. F. Händel's

berühmtes Werk:

L'ALLEGRO E PENSIEROSO

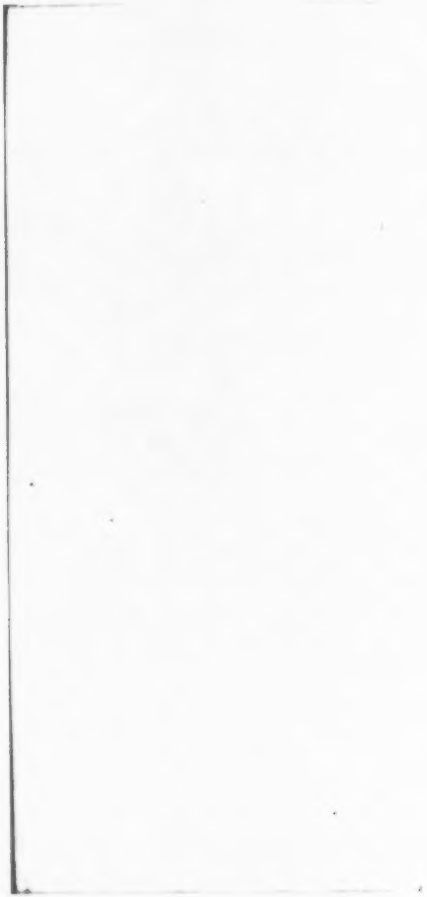
bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur, Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Musikalisches und Persönliches.



Musikalisches und Persönliches

von

Ferdinand Hiller.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1876.

Das Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Seiner Majestät

Oscar II.

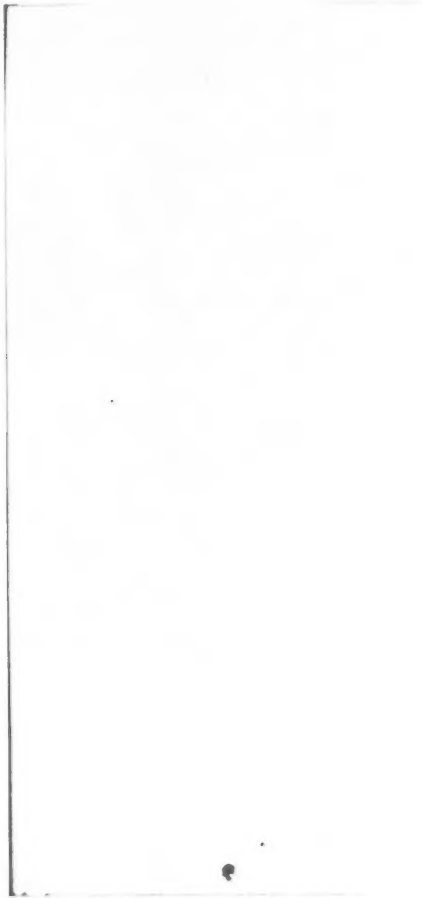
König von Schweden und Norwegen,
der Gothen und Wenden,

in dankbarer Verehrung

zugeeignet

vom

Verfasser.



Inhalt.

	Seite
Luigi Cherubini	1
Dramen als Opern	44
Zur Eröffnung des neuen Lokales für das Kölner Conservatorium	89
Die Entlehnungen Händel's	101
Die Wettkämpfe der Männergesang-Vereine in Belgien und der „Concours international" in Verviers am 7. Juli 1872	115
Ueber das Auswendig Dirigiren	132
Concertmeister Ferdinand David	143
Etienne Joseph Soubre	147
Moritz Hartmann	152
Sir William Sterndale Bennett	156
Nach Skandinavien	159
I. Von Köln nach Hamburg	159
II. Von Hamburg nach Kopenhagen	164
III. In Kopenhagen	171
IV. Von Kopenhagen nach Stockholm	177
V. In Stockholm	183
VI. Stockholms Umgebung	191
VII. Der Mälarsund. Das Seebad Marstrand	197
VIII. Epilog. Rückkehr. Das erste schleswig-holsteinische Musikfest in Kiel	207
Sechsunddreißig Stunden in Rotterdam	215
L'Abbaye-aux-Bois	222

Seite
Beim Prinzen Louis Napoleon 235
Theodora von Händel 242
Verdi's Requiem 249
Das Stabat mater von Pergolese und das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach 255
„Jonas", Oratorium von Carissimi 259
F. Mendelssohn-Bartholdy's Werke 264
Die Musik des Alterthums von F. A. Gevaert 268
Joseph Haydn von C. F. Pohl 274
Neue musikalische Charakterbilder von Otto Gumprecht 279
W. A. Mozart's Werke 285

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Luigi Cherubini.

Sein Leben und seine Werke.

Nebst persönlichen Erinnerungen.

Es gibt große Künstler, deren populäre Erfolge in keinem Verhältnisse stehen zu dem Ruhme, der ihren Namen umgibt, und deren Wichtigkeit für die Entwickelung ihrer Kunst bedeutender ist, als es der Eindruck war, den ihre Schöpfungen hervorgebracht. Zu diesen gehört Cherubini. Sein langes, von den ernstesten Arbeiten ausgefülltes Leben zeigt neben einigen großen Erfolgen eine ganze Reihe von Enttäuschungen, und inmitten einer stets wachsenden Verehrung Seitens aller derer, denen er Führer und Vorbild, die schwersten Kämpfe um die gemeinen Bedingungen des Daseins. Die Gründe dieser einander fast widersprechenden Ergebnisse sich klar zu machen, ist jedenfalls eine interes-

sante Aufgabe — sie wird erleichtert durch eine möglichst eindringende Betrachtung der Persönlichkeit des Mannes. Denn wie wenige Tonkünstler war Cherubini ganz und gar ein Mensch aus einem Gusse, und die anscheinenden Gegensätze, die uns zuweilen zu schaffen machen bei der Analyse schöpferischer Individualitäten, treten hier gänzlich zurück. Wir finden die Eigenthümlichkeiten von Cherubini's Wesen in seinen Werken und umgekehrt. —

Ueberblicken wir zuvörderst in seinen Hauptstadien das einfache und doch so merkwürdige Leben des außerordentlichen Mannes; auf einzelne Momente desselben werden wir vielfach zurückzukommen genöthigt sein. Maria Luigi Carlo Zenobi Salvadore Cherubini war den 8. September 1760 in Florenz geboren, unter der Regierung des trefflichen Großherzogs Leopold II. Der Vater war Musiker, Maëstro am Theater della Pergola. Schon im 6. Jahre begann Luigi seine musikalischen Studien im eigentlichsten Sinne des Wortes, und mit 13 Jahren componirte er seine erste Messe. Diese Messe, welcher selbstredend eine große Anzahl kleinerer und größerer Versuche vorausgegangen sein mußte, bildet die erste Nummer eines von Cherubini geführten Verzeichnisses seiner Werke, welches durch einen Zeitraum von fast 70 Jahren, ohne Unterbrechung, fortgesetzt

wurde. Ein Document, welches in solcher Anerkennung vielleicht einzig dasteht.

Trotz der Anerkennung, welche den folgenden Compositionen des jugendlichen Meisters zu Theil wurde, verließ derselbe mit 17 Jahren Florenz, um bei Sarti in Bologna und später in Mailand, sich den strengsten Studien hinzugeben und sich namentlich den Palestrina-Styl in seiner ganzen Strenge und Reinheit zu eigen zu machen. Nebenbei schrieb er geringfügigere Stücke in die zahlreichen Opern seines Meisters und verlebte so drei Jahre unausgesetzter Lehrzeit, ein erster, wahrhaft heroischer Beweis von dem Ernste, mit welchem er seine Kunst betrachtete und sich ihr hingab. Die nächsten Jahre zeigen ihn auf eigenen Füßen stehend. Er schrieb Opern für verschiedene Theater italienischer Hauptstädte, theilweise mit großem Erfolge. In Venedig nannte man ihn schmeichelhafter Weise statt Cherubini: Cherubino einen Erzengel. Als ich ihn ein halbes Jahrhundert später ersuchte, mir die Partituren jener Opern zu leihen, da ich begierig war, die Erstlingswerke eines solchen Meisters kennen zu lernen, erhielt ich zwei derselben, von folgenden Zeilen begleitet:

„Ich schicke Ihnen die Opern Armida und Adriane in Siria; die erste ist die zweite, die andere die dritte meiner Arbeiten für die italienische Bühne. Ich fürchte,

viele Partituren werden Ihnen nicht viel Unterhaltung bieten, denn es sind die Productionen eines jungen Mannes, der sie zu sagen von der Schulbank kam, im Style nach der Weise jener Zeit geschrieben. Wenn die erste Sie nicht interessirt, lassen Sie die andere ungelesen."

Der Eindruck, welcher mir von Durchsicht vieler Compositionen in der Erinnerung geblieben, ist keineswegs der der Schülerhaftigkeit, im Gegentheil, sie zeigen die gewandteste Hand. Aber sie haben freilich große Aehnlichkeit mit andern sogenannten Opere serie ernsten Opern berühmter Componisten aus jener Epoche. Ohne ein eingehenderes Studium, welches vielleicht kaum für den musikalischen Historiker hinreichend lohnend sein würde, ist der Unterschied im Styl zwischen einer Unzahl dramatischer Compositionen in italienischer Sprache, sowohl von italischen als von deutschen Componisten, aus dem vorigen Jahrhundert, für uns kaum bemerklich.

Nach einem kürzeren Aufenthalt in Venedig, welcher seinen Erwartungen nicht entsprochen zu haben scheint, ging Cherubini im Jahre 1786 nach Paris, welche Stadt er bekanntlich nie mehr verlassen hat. Er hat dort noch bei Maria Antoinette musicirt und war unter Louis Philipp Director des Conservatoriums; für die Feste

der Revolution mußte er Hymnen componiren, und unter der Restauration hat er für den Todestag Ludwig's XVI. sein berühmtes Requiem geschrieben; er erfuhr die Ungunst Napoleon's und erhielt, vielleicht nur deshalb, Ehrenbezeigungen von den Bourbons. Er war Zeuge der Erfolge Gyrotz's und Meyerbeer's, Spontini's und Rossini's. Er führte, nach seiner Wiener Reise, im Jahre 1805 Hummel's Compositionen in Paris ein und begegnete in den dreißiger Jahren einem damals jungen Schüler desselben, dem Schreiber dieser Zeilen, unvergeßliches Wohlwollen.

Man sieht, die politischen Revolutionen, die sich in Frankreich vollbrachten, berührten Cherubini nur in Beziehung auf seine äußere Lage und auf die ihm gestellten musikalischen Aufgaben. Vielleicht blieb er in seinem tiefsten Innern zu sehr Italiener, um den Kämpfen, die um ihn her gekämpft wurden, eine mehr als objective Theilnahme zu schenken — vielleicht dachte er auch, daß es am besten sei, sich nicht hineinzudrängen, wo man nicht wirken kann. Um aber auf irgend einem andern Wege etwas erreichen zu wollen, als auf demjenigen, welchen seine Kunst und sein Genius ihm vorschrieben, dazu blieb er stets zu stolz und zu unabhängig — ja, er glich dem mächtigen Manne, des Jahrhunderte gegenüber einen heißen Strahl von

brüsker Aufrichtigkeit, daß es ihn theuer zu stehen kam.

Wenn man das Leben Cherubini's, des Componisten, betrachtet, so theilt es sich in drei Hauptepochen. In der ersten, nach seinen Lehrjahren beginnenden, widmete er sich der italienischen Oper, in der zweiten der französischen und in der letzten fast ausschließlich der Composition für die Kirche. Daß solch verschiedene Schöpfungsperioden nicht mit der Genauigkeit und Pünktlichkeit von Schulstunden wechseln, ist selbstverständlich. So machte es ihm seine Stellung an einem im Jahre 1789 in Paris errichteten italienischen Operntheater zur Pflicht, mancherlei zu thun für die dort zur Aufführung gelangenden Werke, sei es, um den Ansprüchen der Sänger zu genügen, sei es, um durch neue Stücke älteren Sachen neue Anziehung zu geben. Ich hatte Gelegenheit, mehrere dicke Bände zu durchblättern, welche so viele zu Einlagen bestimmte Soli- und Ensemblestücke enthielten, daß sie sicherlich den Stoff zu mehreren Opern abgeben konnten.

Aber um dieselbe Zeit reifte die Eigenthümlichkeit seines neuen epochemachenden Styles. Nach einem ersten mißlungenen Versuche in französischer Sprache, der Oper Demophon, kam im Jahre 1791 „Lodoiska" in dem neu errichteten Théâtre Favart in Paris zur

Aufführung, welche den Grundstein legte zu seinem hohen Namen und deren Eigenthümlichkeiten bis zum heutigen Tage fortgewirkt haben — zu Resultaten führend, welche schwerlich dem Autor zur Genugthuung gereichen würden. Aber es ist das Schicksal großer Dichter und Künstler, daß die früher oder später erfolgende Uebertreibung dessen, was sie Neues und Eigenthümliches geschaffen, auf Abwege führt — selbst die allergrößten sind dieser Nemesis nicht entronnen. — Der „Lodoiska" folgten innerhalb der nächsten 10 Jahre mehrere andere dramatische Werke, von welchen als die bedeutendsten und berühmtesten „Medea" und der „Wasserträger" zu nennen sind. Sie hatten in der französischen Hauptstadt großen Erfolg — noch nachhaltigere Anerkennung fanden sie in Deutschland.

Was diesen Opern ihren Stempel gibt, ist vor Allem der großartige Aufbau, die Neuheit und Kühnheit der harmonischen Behandlung, und endlich die Verwendung des Orchesters, sowol in einer stets interessanten Selbständigkeit als in einem fein empfundenen, charakteristischen, ja dramatischen Hervortretenlassen einzelner Instrumente.

Die Oper hatte zur Zeit von Cherubini's Auftreten in Frankreich und Italien einen bedeutenden Höhepunkt erreicht. Von Paris aus gingen alle jene geistreichen,

den schönen italienischen Gesang bis auf einen hohen Punkt zu vereinigen gewußt, und in einzelnen Momenten auch deutscher harmonischer Kraft die erhabensten Wirkungen abgewonnen. Aber, man darf es kühn aussprechen, er war kein so absoluter Meister seiner Kunst wie unsere anderen Heroen. Eine sich in's Weite steigernde Entwickelung — ein mächtiger Aufbau, wenigstens im musikalischen Sinne, lag außerhalb seiner Machtsphäre. Mozart, der Einzige, alles Vereinigende, war in Deutschland noch kaum durchgedrungen, sicherlich nicht in seiner ganzen Größe gewürdigt, im Auslande aber kaum gekannt. Wenn man sich diese Zustände vergegenwärtigt und nur einen Blick wirft in die Partituren der „Lodoiska" oder der „Medea", muß man erstaunen. Ein Reichthum eigenthümlicher charakteristischer Motive liegt überall ausgebreitet, welche, je nach dem Sinne des Textes, dem Charakter der Personen, der Wendung der Situationen verschiedenartig gefärbt, sich zu Musikstücken aufbauen, die trotz des mannigfaltigen Lebens und Webens, welches darin herrscht, eine wahrhaftig architektonische Schönheit und Klarheit der Linien bewahren. Die Harmonieen und Modulationen, auch die ungewöhnlichsten, entwickeln sich nicht allein mit jener logischen Natürlichkeit, Folgerichtigkeit und Ungezwungenheit, wie sie allen wahren Meistern von jeher

zu eigen war, — mehr als das; sie scheinen, wie bei den alten Componisten der strengen polyphonen Setzart, eigentlich nur aus dem selbstständigen Leben der Einzelstimmen mit Naturnothwendigkeit hervorzugehen. Die Anwendung lange ruhender und nur rhythmisch gekräuselter Harmonieen, sogenannter Orgelpunkte, die den Zuhörer in spannende Erwartung versetzen und das entschiedene Einsetzen der Tonica wie eine Befreiung empfinden lassen, — das die Phantasie aufregende Erklingen eines einzelnen Instrumentes, eines Hornes, einer Clarinette, das mysteriöse Ertönen eines unheimlichen Motivs in den tiefen verschleierten Lagen einer Bratsche, — das verlängerte Schweigen sogar, welches eine, in dieser Anordnung, der Musik allein angehörende Wirkung hervorzubringen im Stande ist — überhaupt ein bedeutender Theil jener Effecte, welche von unsern Romantikern so poetisch verwendet und vermehrt und schließlich auch von weniger Berufenen so vielfach mißbraucht worden sind, — sie stammen hauptsächlich von Cherubini her. Unsere Musikhistoriker wiederholen, einer nach dem andern, daß der Italiener Cherubini sich gut aufgeführt und die Deutschen als Lehrer und Muster benutzt habe — meine Ueberzeugung ist, daß die Deutschen viel mehr von Cherubini gelernt, als er von ihnen. In der klaren, durchsichtigen Behandlung

des Orchesters mag er Haydn mancherlei verdanken — in der Lebendigkeit desselben sich mit Mozart begegnen, dessen größte Meisterwerke nur wenige Jahre vor Cherubini's bedeutendsten Opern geschrieben waren, — aber die unleugbare Wahlverwandtschaft, die man zwischen Cherubini und Beethoven von jeher erkannt hat, kann nur auf einer Wahl des letzteren beruhen, so weit nicht einige Verwandtschaft in der Natur ihrer Geister lag. Man bedenke, daß zur Zeit der Eroica und der Medea Beethoven noch ein ganz junger Mann war, der freilich ungefähr um dieselbe Epoche mit seinen ersten Trios als ein Instrumentalcomponist ersten Ranges auftrat, aber von denjenigen Werken, in welchen Töne erklingen, mit denen Cherubini's verwandt, noch kein einziges geschaffen hatte. Daß aber bei der Composition des Fidelio unser erhabener Meister sich die dramatische Compositionsweise des großen Italieners vielfach zum Muster genommen, springt in die Augen. Auch hat es Beethoven selbst mit ihn ehrender Offenheit ausgesprochen.

Aber, wird man mit Recht einwenden, wie entfernt ist die Lebensfähigkeit der Cherubini'schen Opern von der der Mozart'schen, von der des Fidelio, von der des Freischützen, ja sogar von den, in vielen Beziehungen gegen Cherubini's lyrische Dramen zurückstehenden Opern Gluck's?! Der Gründe sind mehrere — jedoch der

wichtigste ist auch der einfachste: der Quell selbständiger, tief empfundener und dabei einfacher und schöner Melodie floß bei Cherubini nicht reich genug.

Daß Cherubini's Musik melodielos, werden auch die Gegner des Meisters nicht auszusprechen wagen. Man könnte eher sagen, daß Alles darin singt. Aber zwischen dem melodischen Elemente, in welchem jeder wahrhaftige Musiker schwimmen muß, wenn er nicht aufs Trockene gesetzt sein will, und zwischen der Erfindung jener Melodien, welche (die schönsten Blumen der Phantasie) uns wie geliebte Wesen umschweben, liegt ein Abgrund. Cherubini's lyrisch-dramatische Personen sprechen sich ausdrucksvoll aus — sie singen würdevoll, zart, heftig, leidenschaftlich — aber das, was sie in Tönen sagen, löst sich nicht oft genug als ein selbständig musikalisch Schönes von ihnen ab — es ist Gesang, es werden keine Gesänge. Der geist- und kunstvoll erfundene Rahmen des Orchesters schließt ein Bild ein, welches ihn zwar befriedigend ausfüllt, aber ihm allzu oft an Berentsamkeit nachsteht. Gluck's „Iphigenie" lebt in uns fort mit der Lebendigkeit ihres erhabenen Klagelieder — eine Gestalt aus den Mozart'schen Opern kann man sich nicht vergegenwärtigen, ohne sie melodisch zu hören — Agathens Frömmigkeit und Liebesglück bewahrt der Schrein unseres Gedächtnisses, wie kostbare klingende

Perlen, — aber Lodoiska und Medea rufen in uns nicht ähnliche Erinnerungen wach. Fetis, der gelehrte und scharfsehende kritische Historiker, dem ich für diese Skizze manches verdanke, da er Cherubini's Leben und Wirken mit großer Vorliebe und Gewissenhaftigkeit beschrieben, will jenen Mangel bei Cherubini nicht zugestehen. Er meint, der Fehler liege an den freilich mangelhaften Operndichtern. Er citirt eine große Anzahl schöner melodienreicher Stücke und verweist vor Allem auf das populärste Werk des Meisters, den „Wasserträger", welchem wir unsere Aufmerksamkeit noch zuzuwenden haben. Aber daß es einem so genial begabten Künstler wie Cherubini nicht auch gelungen sein sollte, melodisch Schönes zu schaffen, wird ja Niemand behaupten wollen — eben so wenig wird man aber leugnen können, daß der Mangel an concreten Melodien den schwachen Punkt seines musikalischen Naturells bildete.

Gerade jene herrliche Oper, »les deux journées«, der Wasserträger, welche in Deutschland noch durch viel längere Zeit als in Frankreich Kenner und Laien entzückt hat und stets einen sehr hohen Rang einnehmen wird in dem überreichen Repertoire der französischen sogenannten Opéra comique, zeigt inmitten ihrer hervorragendsten Trefflichkeit jenen Mangel. — aber das

Buch, von volksthümlicher Natur, voll spannender Situationen, war in einem außerordentlichen Grade geeignet, die Vorzüge von Cherubini's Erfindungsgabe ins hellste Licht zu setzen und die Schwächen derselben zurücktreten zu lassen. Einige wenige ausdrucksvolle und sachlich gehaltene Lieder verleihen den populären Gestalten ihren Stempel. Der bei weitem größte Theil des Dramas aber gab Gelegenheit zu Ensembleſätzen der bewegtesten Art, zu heftigen, oft wechselnden Ausbrüchen von Schmerz und Freude, trotziger Gewalt, zaghaftem Flehen. Bange Erwartung, plötzliche Ueberraschung, Angst und Hoffen lösen fortwährend einander ab, während sich für breitere lyrische Ergüsse kaum eine Stelle findet. Für alle jene Momente aber stand dem Componisten die ganze Kraft seines Talentes, die volle Anwendung seiner eigenthümlichen Erfindungsgabe zu Gebote. Ein stets bewegtes Orchester, kurze leidenschaftlich gefärbte Melismen der Sänger, reich gegliederte Rhythmik, frappanter Modulationswechsel, die vollendetste Kunst des Zusammenwirkens der instrumentalen und vocalen Kräfte, — in den zahlreichen melodramatischen Momenten die ausserordentliche Anwendung charakteristischer Klänge, — die höchste Meisterschaft, trotz aller Unruhe, trotz allem Wechsel, zu künstlerischer Einheit zu gelangen und Musikstücke zu gestalten, die in ihrem

ſelbſtändigen Bau klar und kräftig daſtehen. Jedoch die aufopfernde Gattenliebe, die im „Fidelio“ die höchſte Verherrlichung in Tönen finden ſollte, ſie klingt im „Waſſerträger“ nur in einigen leidenſchaftlichen Accenten an unſer Ohr. Von jenem aus der tiefſten Tiefe des Gemüths und der Phantaſie hervorſtrömenden, breit und voll hinwogenden Geſang, der, das Ohr entzückend, Gemüth und Phantaſie gefangen nimmt, iſt, vielleicht durch die Schuld des Dichters, nichts zu finden.

Auch in Cherubini's Weſen und in dem, was man von ſeinem Leben weiß, findet ſich nichts von jener überwallenden und überwältigenden Stärke der Empfindung. Vortrefflich und ehrenwerth nach allen Seiten, in allen Beziehungen, im Grunde des Herzens nicht ohne faſt naive Gutmüthigkeit, hatte auch das Freundlichſte, was er that oder ſprach, einen kleinen herben Beigeſchmack. Gefallen vollends wollte er weder durch ſeine Muſik noch durch ſeine Perſönlichkeit. Er beſaß — es braucht wohl kaum ausgeſprochen zu werden — eine hohe Intelligenz — ſein Urtheil war ſcharf und er that nichts, um es durch die Ausdrucksweiſe zu mildern. Sogar ſein Wohlwollen war, wie die ſüße Kaſtanie, von einer ſtachligen Hülle umgeben. Ich lernte ihn freilich erſt als einen Greis kennen, dem die bitterſten Erfahrungen nicht erſpart geweſen. Aber auch von

seinen ältesten Freunden und Bekannten, von seinen ihm ergebensten früheren Schülern hörte man nichts, was auf jene Innigkeit des Empfindens schließen lassen könnte, welche den Tonkünstler zwar ebenso wenig als Andere beherrschen soll, die er aber kaum ohne Einbuße an seinem Schaffen wird entbehren können. Eine große Energie, eine starke Willenskraft sprach sich auch in den kleinsten Zügen aus, — dazu eine prickelnde Lebendigkeit. Selten wol mag er in seinem Innern von starken Gluthen ergriffen gewesen sein — aber vielleicht dürfte man seine Seele einer ewig glühenden Kohle vergleichen, nicht leicht auflodernd, aber nie verlöschend.

Stehen diese Charakterzüge, wie mir scheint, schon in aufklärender Verbindung mit dem Charakter seiner musikalischen Schöpfungen, so ist dies bei andern hervortretenden Eigenschaften seines Geistes und seines Wesens vielleicht in noch höherem Grade der Fall. Es sind die einer Ordnungsliebe, die über jede Vorstellung ging, und eines Hangs zur Combination, welche offenbar auf seine Phantasie den entschiedensten Einfluß übte. Ersterer ist es jedenfalls zuzuschreiben, daß er nicht leicht ein Musikstück hinstellen mochte, ohne es auf's Vollständigste auszuführen, wodurch namentlich auf der Bühne das Interesse oft geschwächt wird. Alles Frag-

mentariſche war ſeinem Weſen zuwider und Epiſodiſches, durch welches Beethoven ſo große Wirkungen erreicht, lag ihm gänzlich fern. Seine Motive erſcheinen wie Perſönlichkeiten, welchen mit unbeſtechlicher Gerechtigkeit Licht und Luft und alle Bedingungen des Daſeins gewahrt werden.

Wir müſſen jedoch für jetzt den weiteren Lebensverhältniſſen des Meiſters nachgehen — denn wenn die Natur auch in unzerſtörbarer Einheit die Keime unſeres Fühlens, Denkens und Schaffens in uns legt, ſo iſt es doch das Leben, was dieſe mit dem Wechſel ſeiner Witterungszuſtände zu reicherer oder dürftigerer Entwickelung bringt.

Als Cherubini im Zenith ſeines Ruhmes ſtand, die bedeutendſten und berühmteſten ſeiner Collegen, Méhul, Berton, Leſueur, ja ſogar der ſchon alternde und der Weiſe des italieniſchen Meiſters am fernſten ſtehende Grétry, es verſuchten, ihm in der Großartigkeit und Eigenthümlichkeit ſeines Styles zu folgen, kehrte General Bonaparte von ſeinen die Welt berauſchenden Siegen nach Paris zurück. Cherubini, einer der Leiter des kürzlich errichteten Conſervatoriums, wurde ihm vorgeſtellt. Der General äußerte ſich gegen den Componiſten enthuſiaſtiſch über Paiſiello und Zingarelli. Den erſteren ließ Cherubini gelten, — den

Namen des letzteren wiederholte er mit Geringschätzung. Es war dies der erste Grund zu der Abneigung gegen Cherubini, die von jetzt an beim künftigen Imperator stets zunahm und für den ersteren so schlimme Folgen haben sollte.

Bonaparte war in das berühmte kleine Hotel der rue Taitbout gezogen und empfing dort Notabilitäten jeder Art in einfach gastfreundlicher Weise. Eines Tages war Cherubini dort zu Tische geladen. Der General hatte inzwischen die Opern seines Landsmannes gehört und sprach mit ihm darüber, nachdem er auf's Neue seinen geliebten Paisiello gerühmt. „Ihre Musik ist sehr schön," sagte er schließlich zum gefeierten Tondichter, „aber die Begleitung macht sich viel zu sehr geltend." (»Il y a trop d'accompagnements.«) »Citoyen-Général,« erwiderte der gekränkte Cherubini, „Sie lieben die Musik, die Sie nicht verhindert, an Ihre Staatsgeschäfte zu denken." (»Vous aimez la musique qui vous laisse penser à vos affaires d'état.«)

Bonaparte war inzwischen Consul und Kaiser geworden. Dem armen Cherubini erging es trotz seiner Erfolge nicht sonderlich. So nahm er denn im Jahre 1805 einen Ruf nach Wien an, wo er für die kaiserliche Oper einige Werke unter vortheilhaften Bedin-

ungen ſchreiben ſollte. Seine ſchöne junge Frau begleitete ihn. Er hatte ſeine neue Oper „Faniska“ noch nicht ganz vollendet, als auch Napoleon nach Wien kam, nachdem er eine etwas geräuſchvolle Symphonie bei Auſterlitz zum Beſten gegeben. In Schönbrunn reſidirend, hörte er von Cherubini's Anweſenheit, ließ ihn zu ſich entbieten und beauftragte ihn, Hofconcerte einzurichten und zu leiten. Nach Ende derſelben blieb der Kaiſer öfters mit ihm und dem berühmten Sänger Crescentini zuſammen (ich habe dieſe Einzelnheiten aus Cherubini's Munde) und ſprach mit ihnen über Kunſt und Künſtler.

„Ihre letzte Oper hat großen Erfolg gehabt,“ ſagte Napoleon eines Abends zu Cherubini.

„Sie würde Ihnen nicht gefallen, Sire,“ erwiderte letzterer.

„Warum nicht?“ frägt der Kaiſer.

„Il y a trop d'accompagnements,“ „die Begleitung iſt zu ſtark“ war die Antwort Cherubini's, die letzte, welche er Napoleon zu geben Gelegenheit hatte — denn dieſer ſprach ihn nie wieder.

Im Frühjahr 1806 wurde „Faniska“ in Wien aufgeführt, erregte die Bewunderung der Kunſtwelt, fand auch beim Publikum lebhaften Anklang, aber der Nach-

kanz der „Kanonen von Austerlitz, welcher kurz vorher schon dem „Fidelio“ bei seinem ersten Erscheinen so fatal gewesen, äußerte auch seine beunruhigende Wirkung auf die musikalischen Unternehmungen Cherubini's. Er löse die mit der kaiserlichen Opernintendanz eingegangenen Verpflichtungen und kehrte nach Paris zurück. Dort bereiteten seine Collegen ihm im Conservatorium einen glänzenden Empfang und trugen hierdurch vielleicht noch mehr dazu bei, ihn in der Ungunst des Kaisers zu befestigen. Napoleon liebte es, das Talent zu belohnen, — aber er liebte es nicht, Lorbeeren ausgetheilt zu sehen, wo er nicht zustimmen mochte. Desto ehrenvoller war die Demonstration für die französischen Künstler und für Cherubini selbst. Ehrenvoll, aber keineswegs ersprießlich. Der gewaltige Alleinherrscher überließ ihn ganz und gar seinem Schicksal. Er bot Méhul die kaiserliche Capellmeisterstelle an. Dieser, mit Cherubini eng befreundet, die Partitur der „Medea“ ist ihm zugeeignet) wagte die Bitte, die Stelle mit letzterem theilen zu dürfen, — der Kaiser zog seinen Antrag zurück und gab die Stelle dem Componisten der „Barden“, Lesueur.

Tief entmuthigt scheint unser großer Meister gewesen zu sein — während mehrerer Jahre componirte er so viel wie nichts und gab sich einer Beschäftigung hin

welche zu charakteriſtiſch war, um nicht näher bezeichnet werden zu müſſen. — Wenn man in Cherubini's Wohnung trat, ſah man eine große Menge kleiner und größerer Bilder eingerahmt an den Wänden hängen, deren Sinn von ferne ganz unverſtändlich war. Rothe und ſchwarze Flecken traten mehr oder weniger hervor, man mußte aber ganz in die Nähe gehen, um den Zuſammenhang herauszuleſen. Es waren Producte der eigenſinnigſten Speculationsgabe Cherubini's, welchen er (er zeichnete allerliebſt) ſich zu jener Zeit mit wahrer Leidenſchaftlichkeit widmete. Coeurs und Carreaus der Spielkarten benutzend, erfand er die abenteuerlichſten Geſtalten, Gruppen, Scenen, in welchen jene kleinen Figuren ganz oder theilweiſe ihre Stelle finden mußten. Da waren Tänzer mit rothen Wämmſern, Ringer mit rother Kopfbedeckung, Gebäude, kleine Landſchaften mit allerlei ſonderbaren Gewächſen, — die Karten waren horizontal und perpendikular, einzeln oder zuſammengeſetzt benutzt, — von ihren Zeichen kleinere und größere Theile ausradirt. Es war ein Zeitvertreib, vielleicht ſogar ein Zeitverderb. Dennoch erregte dieſes Gemiſch von Erfindung und Berechnung, dieſes Behagen an freiwillig auferlegten Feſſeln die größte Verwunderung — und es war unmöglich, nicht eine gewiſſe Analogie zu finden zwiſchen dieſen Spielen der Einbildungskraft

des Componiſten und manchen ſeiner muſikaliſchen Combinationen, wenn ſich in denſelben einem beſtimmten Motive, einer lange auszuhaltenden Note, einem andauernden Akkorde, alles Andere fügen muß. — Auch der Pflanzenanalyſe widmete ſich Cherubini in jenen Zeiten mit großer Vorliebe. Seine Gattin erzählte mir, daß er Monate lang Tag für Tag den jardin des plantes beſuchte. Die Natur iſt die Mutter der Mütter, bei welcher verſtimmte Kinder ſtets hoffen dürfen, wieder Ruhe der Seele und Vertrauen zum Leben zu finden.

Eine geringfügige Veranlaſſung führte den Meiſter zu ſeiner Kunſt zurück. Auf dem Lande bei dem Prinzen von Chimay verweilend, wurde er von den Notabilitäten des kleinen Ortes um eine kirchliche Compoſition für den Feſttag ihres Heiligen angegangen. Wie leicht der Schlummer des Genius iſt, und wie ſchnell dieſer bei der leiſeſten Berührung erwacht, zeigte ſich auch hier. Die große dreiſtimmige Meſſe in F-dur war das Produkt dieſer Anregung — der innere Bann war gehoben. Nach der Rückkehr der Bourbonen fiel auch der äußere. Im Jahre 1816 von Ludwig XVIII. an die Spitze der königl. Capelle geſtellt, ſchrieb Cherubini von jetzt an jene zahlreichen Compoſitionen für die Kirche, welche ſeinem Namen einen noch dauernderen

Ruhm verleihen ſollten, als ſeine dramatiſchen Schöpfungen es gethan.

Seitdem der hohe Ernſt, die tiefſinnige Strenge der alten Meiſter der Kirchenmuſik mehr oder weniger verloren gegangen waren, hatte ſich nach und nach eine Schreibweiſe in dieſelben eingeſchlichen, die man eigentlich gänzlich ſtyllos nennen muß. Man war durch die Oper in den Beſitz eines großen Reichthums von Ausdrucksmitteln gelangt — man hatte den Reiz des Sologeſangs, der orcheſtralen Begleitung empfunden — man war auch vielfach darauf angewieſen, den hohen Herren, auf deren Koſten Muſik gemacht wurde, die Zeit, die ſie dem höchſten Herrn zu widmen für ſchicklich hielten, angenehm zu vertreiben. Trotzdem wollte man doch mit den Erinnerungen an die kunſtvollen Formen, welche vorzugsweiſe als ein Eigenthum der religiöſen Muſik angeſehen wurden, nicht ganz und gar brechen. Einiger fugirten Sätze glaubte man, als dem lieben Gott beſonders angenehm, nicht entbehren zu können. Daß aber gerade an geweihter Stätte, gleichviel in welcher Form, die reinſte und tiefſte Empfindung alles Andere beherrſchen müſſe, daran wurde wenig gedacht. Eine gewiſſe gemüthliche, genügliche Heiterkeit, die ſich übrigens mit dem Gottesdienſte ſehr wohl vertragen zu haben ſcheint und auch heute noch verträgt, war vor-

herrschend; — einzelne Componisten, die stylvoll sein wollten, wurden trocken, — andere, die Wirkung hervorzubringen suchten, kamen bis an die Grenzen der Frivolität. Wenn man bedenkt, wie viel in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und auch noch im ersten Viertel des unsern für die Kirche geschrieben worden, und wie unendlich wenig davon sich auch nur halbwegs über dem Strome gehalten hat, so überschleicht Einen ein Gefühl von fast katzenjämmerlichem Mißbehagen. Das Mezart'sche Requiem leuchtet fast als der einzige kostbare Edelstein hervor aus einem Plunder von Glasperlen und matt gefärbten Kieselsteinen.

Ueber diese musikalischen Schutthaufen, zu welchen auch mehrere unserer größten Meister beigetragen, erheben sich die für die Kirche geschriebenen Werke Cherubini's wie Pyramiden. In ihnen tritt ein Meister an uns heran, ausgerüstet mit allen Mitteln der höchsten Kunstfertigkeit, die zu handhaben ihm zur zweiten Natur geworden — mit individueller Erfindungsgabe — mit unabhängiger Manneskraft — mit trotzigem Willen, geistvollem Erfassen und sicherem Können. Die Ergebnisse der strengen Studien, denen er sich in seiner Jugend mit so andauernder Beharrlichkeit hingegeben, zeigen sich in jeder Stimme, in jedem Tacte. Während er sich die Freiheit harmenischer Behandlung, welche uns

die letzten Jahrhunderte geschaffen, zu Nutze macht, bleibt er, wenn auch nicht dem Buchstaben, doch dem Sinne nach, einer gewissen keuschen Strenge treu, die, wie Hefen, dem Material seiner Erfindung eine gesunde Herbigkeit verleiht. Sogar die äußerliche Bedingung, der er sich meistens fügen mußte, möglichst kurz sich zu fassen, wurde ihm ersprießlich, indem sie ihn abhielt, seinem Hange nach allzu breiter Ausführung nachzugeben. Der Mangel jenes melodischen Stromes, welcher ihm in seinen dramatischen Werken schadete, macht sich hier kaum fühlbar. Denn die in sich selbst vollendete Melodie ist vor Allem Ausdruck des Individuums. Wo, der Bedeutung nach wenigstens, ein Volk seine Empfindungen ausklingen läßt, muß Vielstimmigkeit vorherrschen, der Einzelne darf sich nicht hervordrängen, das Gemeingefühl muß in seiner Einheit das Product der Mannigfaltigkeit sein. Ein stark ausgesprochener Sinn für das Hohe lag in Cherubini's Natur — ist er auch nicht immer erhaben, so bleibt er doch stets vornehm. Am innigsten ist er in der Klage, während seine energische Kraft oft etwas Trotziges hat und auch sein Jubel zuweilen eine allzu glänzend schillernde Farbe annimmt. Aber die Entfernung von aller gemüthlichen Philisterhaftigkeit, der Stempel ernster Meisterschaft, der überall aufgeprägt

iſt, halten den Hörer ſtets in einer höheren geiſtigen Sphäre — iſt man nicht immer ergriffen, ſo bleibt man doch fortwährend bedeutend angeregt.

Und ſo wird gegen die Behauptung, daß Cherubini der größte Kirchencomponiſt dieſes Jahrhunderts ſei, wol kaum etwas eingewendet werden können. Beethoven's »Missa solemnis« kann hier nicht in Betracht kommen. Es iſt eine titanenhafte dramatiſch-ſymphoniſch-oratoriſche Compoſition, welcher die Worte der Meſſe als Grundlage dienen, — aber ſie findet in der Kirche nicht ihre Stelle.

Cherubini hat neben ſeinen bekannten Meſſen in F-dur, D-moll und der Krönungsmeſſe zur Salbung Carl's X., eine ſehr große Anzahl einzelner kurzer Kirchenſtücke geſchrieben. Es lag dies an der eigenthümlichen Einrichtung des Gottesdienſtes in der königl. Capelle der Tuillerien. Um denſelben abzukürzen, las gewöhnlich der Prieſter nur eine ſtille Meſſe, während welcher Zeit ein Kyrie, Gloria oder Credo, und eine Motette aufgeführt wurden. Eine erſtaunliche Anzahl einzelner Cherubiniſcher Compoſitionen für die Kirche harrt noch in den Schränken der Familie des Meiſters einer künftigen Veröffentlichung.

Ich darf aber dieſe Beſprechung der kirchlichen Arbeiten Cherubini's nicht verlaſſen, ohne eines Werkes

zu gedenken, welches wohl ſein vollendetſtes genannt werden darf — ich meine ſein Requiem, componirt zur Erinnerungsfeier des Todestages Ludwig's XVI. Faſt einzig ſteht es in der muſikaliſchen Literatur da. Die überirdiſche Schönheit, Gedanken- und Gefühlstiefe einiger Sätze in der Mozart'ſchen Todtenmeſſe hat Cherubini freilich nicht erreicht. Aber Mozart's Werk iſt bekanntlich von ſeinem göttlichen Meiſter nicht vollendet worden — es ſteht nicht in allen ſeinen Theilen auf gleicher Höhe, und der Styl deſſelben ermangelt jener ausgleichenden Einheit, welche auch das minder glücklich Erfundene nicht in auffälliger Weiſe zurücktreten läßt. Im Cherubini'ſchen Werke ſcheint Alles, ſoweit es die Worte irgend zulaſſen, die Entfaltung zu ſein jener einzigen ewigen unendlichen Lamentation der Menſchheit: „Staub biſt du und zu Staub ſollſt du werden". Welch demuthvolles Flehen, welch ängſtliches Klagen, welche Bangigkeit vor dem einſtigen Strafgericht! Und wie am Schluſſe alles Leben ſich aufzulöſen ſcheint in einen verhallenden Seufzer! In der Fuge, deren Textesworte den Herrn an das Verſprechen gemahnen, welches er einſt Abraham und ſeinem Geſchlechte gegeben, erwacht freilich der trotzige Contrapunktiſt, und er mahnt weniger, als er, auf ſeinem Rechte beſtehend, pocht — vielleicht bedurfte aber das Werk einer ſolchen Epiſode,

um nicht allzu niederdrückend zu wirken. Und welche Einfachheit der angewendeten Mittel! — welche Farbe im Orchester! — welch ewig gültige unvergleichliche Behandlung der Stimmen! Hätte Cherubini nur dies eine Werk hinterlassen, es würde hinreichen für alle Zeit, um jeden wahren Jünger der Tonkunst zu ihm hinauf schauen zu lassen als einem der außerordentlichsten, der hehrsten Meister!

Im Winter des Jahres 1835 (der liebenswürdige Bellini war im vorhergehenden Herbst seinen zahllosen Freunden entrissen worden) fand ich Cherubini eines Tages an einer großen Partitur schreibend. Auf meine bescheidene Anfrage nach dem Inhalt ließ sich der greise Meister folgendermaßen vernehmen: „Nach dem Tode Bellini's wollte man in der Madelaine ein Requiem für ihn singen, der Pfarrer wollte keine Sängerinnen zulassen, und so gab es Aergerniß. Ich will nicht, daß bei meinem Tode sich Aehnliches ereigne, und schreibe deshalb eine Todtenmesse für Männerstimmen — so dürfen sich die Herren um meinetwillen wenigstens nicht zanken."

Das Werk wurde beendigt, veröffentlicht und 7 Jahre später nach der Bestimmung, die ihm der Meister gegeben, aufgeführt. Es steht weit hinter dem ersten Requiem zurück, aber man staunt, wenn man die Partitur

lieſt und bedenkt, daß ſie die Arbeit eines 75jährigen Greiſes war.

Seit der Compoſition der „Abenceragen", welche im Jahre 1813 an der großen Oper kalt aufgenommen worden war die reizende Ouverture hat ſich in den deutſchen Concertſälen eine Art von Popularität gewonnen, hatte Cherubini ſich nur noch an einigen, von mehreren Componiſten gemeinſchaftlich anzufertigenden Gelegenheitsopern betheiligt und ſchien der Scene entſagt zu haben. Aber noch einmal zog man ihn hervor aus ſeinem friedlichen Conſervatoriumsaſyle, zu einer Fahrt auf dem ſtürmiſchen Meere, wo der Wind der Volksgunſt die Wogen bewegt. Zur Muſik einer noch im vorigen Jahrhundert geſchriebenen Oper „Koukourgi" genannt, die im Pulte des Componiſten geblieben war, verfertigten Scribe und Compagnie ein neues Buch, aber während die Librettiſten glaubten, ihre Verſe nur anpaſſen zu müſſen, ſchrieb Cherubini eine größtentheils ganz neue Partitur. „Alibaba", im Sommer 1833 aufgeführt, hatte keinen Erfolg. Es war zur Zeit meines Aufenthaltes in Frankreich, aber ich war während jener Monate von Paris abweſend. Bei meiner Rückkehr ſprach mir Roſſini von dem Ereigniß und ſagte unter Anderm: „Der arme Cherubini, wie ſie mit ſeiner ſchönen, ſaubern Partitur umgingen!

Wie sie sie strichen und verstümmelten! Das Herz mußte sich ihm im Leibe wenden! Wirken konnte die Musik freilich nicht!“ So schloß dieser Theil von Cherubini's tonrichterischer Thätigkeit. Im zwanzigsten Jahre hatte er die erste Oper auf die Bühne gebracht — im dreiundsiebenzigsten die letzte! Und gar manche vergeblich.

Ist die Anzahl der Werke, welche Cherubini für Orchester geschrieben, keine große und stehen die meisten im Zusammenhang mit seinen dramatischen Compositionen, auf die moderne Entwicklung der Instrumentalmusik waren sie von der größten Wichtigkeit. Wo säumen sich bei ihm vorhergehenden Tonrichtern Orchestersätze von der Kraft und Leidenschaft, von dem Pathos und dem rhythmischen Leben der Ouverture und der Zwischenactsmusiken der „Medea“, wo eine Ouverture, welche in diesen Beziehungen mit der zum „Wasserträger“ zu vergleichen wäre? Unser trefflicher Hauptmann erzählt in seinen Briefen, wie ihn die Einleitung der letztern mit ihren geheimnißvollen Harmonien, den kühnen Einsätzen der Bässe, und der packenden Steigerung in's Allegro hinein, durch lange Zeit fast ausschließlich beschäftigt habe. Alles das ist seitdem tausendfach nachgeahmt, variirt und überboten worden, und dennoch muthet es uns stets wieder frisch an, wie alles wahrhaft Ursprüng-

liche. Um mich eines jetzt beliebten Ausdrucks zu bedienen: Cherubini hat in jenen Stücken Beethoven und Weber, Schumann und Wagner — geahnt. Auch seine andern Ouverturen, welche seit so langer Zeit einen werthvollen Theil unserer Concertrepertoire bilden, sind größtentheils wahre Cabinetsstücke geistreich erfundener, lebendig und interessant entwickelter Motive. Sie ermangeln jedoch eindringlicher Melodien, auch theilweise intensiver fortreißender innerer Wärme, und wenn sie dem Kunstverständigen stets ein frischer Quell bleiben von anregender Belehrung, so geht ihr Eindruck auf das größere Publicum nicht leicht über den des Wohlgefallens hinaus.

Auch in der Kammermusik hat Cherubini Werke geliefert, die seiner würdig sind, wenn sie auch wenig Wirkung ausgeübt. Namentlich das erste seiner sechs Streichquartette, welches er als ein Fünfziger geschrieben, enthält eine große Anzahl feiner und pikanter Züge — das Scherzo gibt sogar eine Ahnung von Mendelssohn's Stücken dieser Gattung — wurde aber zu einer Zeit veröffentlicht, zu welcher Mendelssohn längst seine eigenthümlichsten Sachen publicirt hatte. Als ich Paris verließ, im Jahre 1836, beschäftigte sich Cherubini mit der Composition eines Streichquintetts und sagte mir mit der Unbefangenheit eines Jünglings,

er wolle jetzt auch ein halbes Dutzend dergleichen schreiben. In einem Briefe an mich vom 22. November 1837 heißt es darüber: „Ich habe mein sechstes Quartett und ein Quintett soeben beendigt. Cela m'occupe et cela m'amuse, car je n'y mets pas la moindre prétention. Diese Arbeiten füllen meine Zeit angenehm aus — ich schreibe sie ohne alle Ansprüche." Das Quintett ließ er jedoch in seinem Hause aufführen zum Erstaunen der Spitzen der Pariser Kunstwelt — er war damals achtundsiebenzig Jahre alt.

Als ich, ein siebenzehnjähriger Jüngling, zum ersten Mal nach Paris kam, war ich auf nichts begieriger, als Cherubini zu sehen, an welchen ich einen Empfehlungsbrief von meinem Meister Hummel mitbrachte. Ich hatte mir die Erscheinung des Mannes ebenso imponirend gedacht, als es der Eindruck seiner Werke auf mich gewesen war, und fühlte mich etwas enttäuscht, als ich beim Eintritt in sein Cabinet einen kleinen hagern Mann vor mir sah. Diese Enttäuschung sollte nicht lange währen. Der Blick des alten Herrn war von durchdringendem leuchtendem Feuer, prächtige weiße Locken umgaben seinen verhältnißmäßig hohen Kopf, nur die Gesichtszüge, obschon ziemlich verwittert, zeigten noch die Linien früherer fast regelmäßiger Schönheit. Das Ganze seiner Erscheinung machte jedoch eher den Eindruck

eines vornehmen Staatsmannes, als eines Tonrichters. In einem seiner besten Bilder hat Ingres das bedeutende Antlitz Cherubini's in weniger gemalter als in Farben gemeißelter Wahrheit der Nachwelt aufbewahrt. Das Organ Cherubini's hatte einen Anflug von Trockenheit, und der Ton, in welchem er sprach, auch wenn er bester Laune war, klang oft heftig, ärgerlich, zuweilen fast mürrisch. Sonderbarer Weise hatte ein fünfzigjähriger, fast ununterbrochener Aufenthalt in Paris gewisse Eigenheiten der italienisch-französischen Aussprache nicht zu verwischen vermocht. Eine jugendliche Lebendigkeit durchsprühte sein Gespräch, seine kurzen Sätze klangen scharf, einschneidend, oft ironisch angehaucht; nicht leicht sprach er Bedeutungsloses — und das Schweigen verstand er gründlich.

Cherubini war zu jener Zeit Director des Conservatoriums, nachdem er durch eine lange Reihe von Jahren einer der Inspectoren und Professoren gewesen. Die Strenge seiner Verwaltung, welche seinem Ernste und seiner Gewissenhaftigkeit entsprang, soll sehr vortheilhaft auf das, vor seiner Leitung etwas verrottete Institut gewirkt haben. Er hielt mit Zähigkeit fest an dem Buchstaben des Gesetzes, und seine gewöhnliche Antwort: »ça ne se peut pas« — „das geht nicht an," war fast sprüchwörtlich geworden. Daß hinter dieser

abweiſenden Art doch ein fühlendes Herz ſchlug, hatte ich bei einem meiner erſten Beſuche zu bemerken Gelegenheit. Ich frug ihn nämlich, ob ich nicht ein paar Bände aus der Bibliothek des Conſervatoriums mit nach Hauſe nehmen könne. Die Antwort war: »Ça ne se peut pas, c'est defendu« — „das iſt verboten." Inſiſtiren durfte ich nicht und das Geſpräch nahm eine andere Wendung. Als ich mich zu empfehlen im Begriffe war, höre ich plötzlich die Frage: „Was wollten Sie denn eigentlich unſerer Bibliothek entlehnen?" „Motetten von Paleſtrina" erwiderte ich. „Nun gut," ſagte der alte Herr in faſt zuthulichem Tone, „ich werde ſie mir bringen laſſen und dann — ſollen Sie ſie haben."

Als meine gute Mutter ſpäter nach Paris zog und ſich als ein nützliches Mitglied ſeines Whiſtquartettes bethätigte, wurde mein Verhältniß zu ihm und ſeiner Familie vollends ein ſehr vertrauliches. Eine Freundlichkeit, die er mir in den letzten Stunden vor meiner definitiven Abreiſe von Paris erzeigte, oder eigentlich die Art und Weiſe, wie er ſie mir zu Theil werden ließ, iſt zu bezeichnend, als daß ich ſie unerwähnt laſſen dürfte. Ich hatte ihn um Ueberlaſſung eines Manuſcriptes gebeten. Am letzten Sonntage meines Aufenthaltes zur Familientafel eingeladen, legte er mir vor

Tiſche zwei Partituren vor, zwiſchen welchen er mir die Wahl ließ. Ohne viel hineinzublicken, griff ich nach der dickeren und wollte ſie einſtecken, als das wohlbekannte »Non, ça ne se peut pas« an mein Ohr klang. Dieſe Stücke hatten nämlich nach Buchſtaben und Zahlen ihren beſtimmten Platz in ſeiner Bibliothek und durften demſelben unter keiner Bedingung entzogen werden. Am folgenden Dienſtage aber erhielt ich eine Abſchrift der begehrten Partitur (es iſt die eines ſehr ſchönen Agnus Dei, welche der unermüdliche Mann innerhalb der beiden dazwiſchenliegenden Tage mit zitternder Hand, aber mit der ſauberſten Zierlichkeit angefertigt hatte.

Einige Briefe, die ich ſpäter von ihm erhielt, ſind in einem Tone und in Ausdrücken ſo zärtlichen Wohlwollens abgefaßt, daß man den geſtrengen Director mit ſeinem: »Ça ne se peut pas« nie würde herausleſen können. Auch glaube ich nicht, daß Aehnliches auszuſprechen ihm möglich geweſen wäre.)

Bis zu welchem Grade ſein Ordnungsſinn faſt zur fixen Idee bei ihm geworden, zeigt ein Zug aus ſeinen letzten Lebensſtunden. Seine Taſchentücher waren mit fortlaufenden Zahlen verſehen und er gebrauchte ſie dieſen gemäß. Als er nun in ſchweren Todeskämpfen lag und kalter Schweiß ihm von der Stirne rann,

gab man ihm ein frisches Taschentuch, welches aber unglücklicherweise nicht die Nummer trug, an welcher die Reihe war. Es wies es ab und verlangte Nummer sieben, die in jenem Momente allein berechtigte Ziffer. Und den Trotz, den er einst dem mächtigen Kaiser gegenüber kund gethan, kehrte er jetzt gegen den allermächtigsten Beherrscher der Erdenkinder, gegen den Tod, hervor. „Ich will nicht sterben" — je ne veux pas mourir, rief er wiederholt aus. Der König mit dem Sensenscepter hörte freilich nicht darauf — konnte er doch zur Entschuldigung sagen, schon ein Uebriges gethan zu haben.

Die Lebensweise Cherubini's zu jener Zeit war eine überaus einfache und regelmäßige. Schon zwischen 9 und 10 fand er sich täglich auf dem Conservatorium ein, von welchem er nur wenige Schritte entfernt wohnte. Er hatte dort einen geräumigen Salon mit einem großen Vorzimmer, welches durch doppelte und dreifache Thüren den Lärm der streichenden, tutenden und hämmernden Schüler abhielt. Vor einem Tischchen sitzend, auf welchem Schreibmaterialien, Notenpapier und gewöhnlich auch die Tabaksdose lagen, empfing er Jeden, der sich anmelden ließ, arbeitete, wenn er allein war, und blieb bis gegen Ende des Nachmittage. Mit der strengsten Regelmäßigkeit wohnte er

jeden Sonnabend der Sitzung der musikalischen Section der Akademie der Künste bei.) Abends spielte er gewöhnlich eine Partie Whist mit dem ganzen Ernste, mit der ganzen Heftigkeit seines Wesens. Ich glaube nicht, daß er viel las. Erste Aufführungen, auch Generalproben neuer Opern, namentlich seiner Freunde und Schüler, hörte er sich an, wie er auch die Concerte im Conservatorium regelmäßig besuchte und bei den endlosen Prüfungen in seiner Schule mit der unerschütterlichsten Ausdauer präsidirte. Halévy, der ein Lieblingsschüler von ihm gewesen, wurde der intimste Freund des Hauses und der Familie. Cherubini hatte ihm ganz besonderes Wohlwollen geschenkt, was ihn jedoch nicht abhielt, ihm zuweilen unangenehme Aufrichtigkeiten zu sagen. So blieb er einstmals bei der ersten Aufführung einer neuen Oper derselben während mehrerer Acte gänzlich stumm. „Aber Meister," brach Halévy endlich aus, „Sie sagen mir ja gar nichts." „Ich mache es wie Du," antwortete der Meister, „Du sagst mir auch nichts."

(Als ich einige Wochen in Paris gewesen war, noch voll von jener so gut gemeinten, gewissenhaften, aber doch schließlich nicht zu rechtfertigenden deutschen Exclusivität, sah ich eines Tages Cherubini und Rossini, diese musikalischen Antipoden, Arm in Arm auf dem

Boulevard spazieren. Ich war starr vor Erstaunen über dies für mich unglaubliche, abnorme, ja fabelhafte Ereigniß, dessen Erklärung jedoch sehr nahe lag. Die beiden berühmten Tonsetzer lebten im freundschaftlichsten Einverständniß, und später rühmte sich Rossini mir gegenüber, der geschickte und glückliche Unterhändler bei der Verheirathung von Cherubini's jüngerer Tochter gewesen zu sein.

Die Erwähnung dieses wunderschönen und lieblichen Märchens erinnert mich daran, daß ich von Cherubini's Familienverhältnissen zu wenig gesprochen. Seine Gattin, eine stattliche, kluge Matrone, die die Spuren früherer Schönheit auf das ausgeprägteste zeigte, mochte mehr Einfluß auf ihn ausüben, als es den Anschein hatte, wenigstens in allem, was sein häusliches Leben betraf. Nach französischer Sitte sprach sie von ihrem Gemahl stets als von Monsieur Cherubini — aber immer in der herzlichsten Verehrung. Die älteste Tochter, an einen französischen Officier Namens Turquas verheirathet, eine äußerst lebendige, lebenslustige Frau, hatte ein anmuthiges Töchterchen, zu jener Zeit das einzige Enkelkind des Meisters. Sie, die Mutter, wußte manche interessante Züge von ihrem Vater zu erzählen. Cherubini bewohnte damals ein Haus, in welchem er dreißig und mehr Jahre früher schon einmal

anſäſſig geweſen. „Hier in dieſem Zimmer,“ ſagte mir Frau Turquas eines Tages, „ſchrieb Papa den Waſſerträger. Er ſaß an einem kleinen Tiſchchen am Fenſter — dort hinten an der Wand war ich mit meinen Spielgenoſſinnen. Ueber eine feſtgezogene Linie durften wir uns nicht hinausbewegen — aber innerhalb jenes Raumes konnten wir's ſo toll treiben, als wir mochten.“ Alles, was er alſo von äußerer Ruhe für ſeine Arbeit verlangte, war, daß man ihm nicht zu nahe kam!

Cherubini's einziger Sohn, Salvador, ein liebenswürdiger, gebildeter, ſchöner Mann, war in ſeinen Jünglingsjahren mit dem berühmten Champollion in Egypten geweſen und hatte an der Erklärung der Hieroglyphen mitgearbeitet. Er hing an ſeinem Vater mit unendlicher Liebe. Die jüngſte Tochter heirathete einen ausgezeichneten Archäologen, den Profeſſor Roſſelini in Piſa — ich hatte wenig Gelegenheit mehr, ſie im Familienkreiſe in Paris zu ſehen, werde aber nie vergeſſen, daß ich mit ihr in derſelben Loge der erſten Aufführung von Roſſini's „Wilhelm Tell“ beiwohnte.

Bei der großen Thätigkeit, der Cherubini faſt bis an ſein Lebensende treu blieb, waren die Stunden, die er zu Hauſe zubrachte, im Allgemeinen mehr der Ruhe und der Zerſtreuung gewidmet. An den Sonntagen pflegte er die Seinen mit einigen Freunden an ſeiner

Tafel zu vereinen und fühlte ſich offenbar in dieſer Umgebung wohl, wenn er auch nicht viel davon an den Tag legen mochte. Jedenfalls zeigte ſich die väterliche Fürſorge in der vortrefflichen Erziehung, die er ſeinen Kindern hat angedeihen laſſen. Unter ſeinen nachgelaſſenen Papieren findet ſich ein ſauberes, faſt elegantes Heft, in welchem alle Ausgaben, die er für ſie von ihrer Geburt an gemacht, auf's genaueſte eingeſchrieben ſind. Jedes der Kinder hat darin eine abgeſchloſſene Rubrik. Seine peinliche Sorgſamkeit erſtreckte ſich auf Alles und Jedes, was ihn, ſeine Kunſt und ſeine Familie betraf.

Während ſeiner langjährigen Thätigkeit als Profeſſor und Director der Conſervatoriums hat unſer Meiſter eine große Anzahl von Solfeggien, Bäſſen, Melodien und mehrſtimmigen Sätzen für die Lehrſtunden und die Prüfungen der Anſtalt geſchrieben, welche theilweiſe geſtochen, theilweiſe in Abſchriften verbreitet ſind — dies iſt jedoch das Geringſte, was er als Lehrer geleiſtet. Als ſolcher behauptet er in der Geſchichte der Muſik in Frankreich einen ganz einzigen Platz — er hat, der Erſte, die ernſten, tiefen Lehren des Tonſatzes nach Paris gebracht, und die Kunſtfertigkeit, welche die franzöſiſchen Componiſten dieſes Jahrhunderts ſo weſentlich unterſcheidet von ihren Vorgängern, iſt der Hauptſache

nach ſein Werk. Auch Diejenigen, welche nicht ſeinen Unterricht im ſtrengſten Sinne des Wortes genoſſen, wie z. B. der liebenswürdige Boieldieu, lernten von ihm, und Spontini hätte ohne ſeine Hilfe die Inſtrumentation der „Veſtalin“ kaum zu Stande gebracht. Die Orcheſterſtimmen derſelben waren ſchon zweimal ausgeſchrieben worden, aber es wollte und wollte nicht klappen, bis der Componiſt ſeine Zuflucht bei Cherubini ſuchte. Die Rechnung für alle dieſe Copialien war von einer ganz abnormen Höhe geworden. Napoleon der in Alles hineinblickte, fand ſie abſurd und verordnete, daß die Koſten des Ausſchreibens einer Oper nie eine beſtimmte Summe überſchreiten dürften. So erzählte mir der wahrheitsgetreue Cherubini.

Am 15. März 1842 verſchied der eminente Mann. Elf Jahre ſpäter aber ſollte mir das Glück eines Begegniſſes zu Theil werden, welches ich faſt eine perſönliche Begnung nennen möchte. Seine gleichfalls bis in's höchſte Alter friſche und rüſtige Wittwe erlaubte mir nämlich, einen halben Tag in dem Cabinette zu verweilen, in welchem ſeine Handſchriften in derſelben Ordnung wie zu ſeinen Lebzeiten eingeſchloſſen waren. Ich habe zu jener Zeit über dieſen Beſuch in einem in der „Kölniſchen Zeitung“ veröffentlichten Briefe berichtet, und derſelbe iſt nochmals abgedruckt worden in

der kleinen Sammlung meiner Aufsätze, welche unter dem Titel „Aus dem Tonleben unserer Zeit" erschienen ist. Einiger Einzelnheiten kann ich aber nicht unterlassen auch hier wieder Erwähnung zu thun. So z. B. einer Anzahl dicker Bände, welche eigenhändige Abschriften der Werke Clari's, Conti's und Anderer, auch der Psalmen Marcello's enthalten. Diese letzteren copirte er als sechzigjähriger Mann und erwiderte auf die Einwendungen, welche seine Gattin gegen diese Arbeit machte: „Was versteht Ihr Weiber davon? Als ob man nicht immer zu lernen suchen müßte?" Ferner eines kleinen Büchleins, das durch die Schönheit der Handschrift an die vollendetsten Manuscripte erinnert, und welches eine Sammlung von sechzig Canons von seiner Composition enthält. Recht charakteristisch ist denn auch wieder die peinlich genaue Angabe der Zeitdauer, die am Schlusse aller seiner Partituren für die Capelle bis zu halben und Viertels-Minuten verzeichnet ist, und ein Blatt seiner eigenen Handschrift in einem einer Authographensammlung zugehörigen Hefte, welches den französischen Operncomponisten gewidmet und hierdurch vervollständigt ist. Es sind dort Schätze beisammen — so unschätzbar, daß Niemand im Stande zu sein scheint, sie zu bezahlen. Denn sie sind, so viel ich weiß, immer noch in den Händen der Nachkommen-

ſchaft des Meiſters und könnten den Schmuck und den Reichthum der bedeutenſten Nationalbibliothek bilden.

Die Florentiner haben vor etwa zehn Jahren ihrem berühmten Landsmann in Sante Croce, dem Pantheon Italiens, ein prachtvolles Monument errichtet, — in der Nähe Dante's, Michelangelo's, Galilei's prangt jetzt auch der Name Cherubini. Ob man zur Lebzeit deſſelben je eine Note von ihm in der herrlichen Stadt am Arno aufgeführt, iſt wenigſtens ſehr fraglich. Aber die nationale Eitelkeit, die die Menſchen veranlaßt, ihre großen Mitbürger, oder vielmehr in ihnen nach ihrem Tode ſich ſelbſt zu ehren, hat zuweilen das Gute, daß ſie dann auch zur Betrachtung und zum Verſtändniß von deren Werken führt. Hoffen wir, daß dies auch hier ſich bewähren möge!

Dramen als Opern.

(Vortrag, gehalten zu Köln 1874.)

Die Verbindung zwiſchen Wort und Ton iſt ſicherlich ſo alt als die Menſchheit. Freilich geben uns weder Höhlen noch Pfahlbauten hierüber Aufſchluß — aber die Sache iſt in unſerer körperlichen und geiſtigen Organiſation begründet. Für die Aeußerungen des Schmerzes und der Freude Töne zu ſuchen lag dem menſchlichen Gemüthe eben ſo nahe als der menſchlichen Kehle — dem konkreten Inhalt der Worte geſellte der Geſang den erhöhten Ausdruck der Stimmung. Es iſt heute nicht meine Aufgabe den unzähligen verſchiedenen Formen nachzugehen in welchen dieſe Vereinigung ſich offenbart — wenn es ſicherlich ſchon geraumer Zeit bedurfte, um von den vokalen Naturlauten halbwilder Völkerſchaften zum einfachſten Volkslied zu gelangen, ſo war der Weg von dieſem zu einem Oratorium Händels, einer Oper Mozart's, einer Meſſe Beethovens ein ſo weiter daß er

eine lange Reihe von Jahrhunderten in Anſpruch nahm. Freuen wir uns, daß er glücklich zurückgelegt worden.

Es iſt eine durchaus rechtliche und geſetzliche Ehe, die zwiſchen Text und Muſik — die Civiltrauung wird durch den Verſtand — die religiöſe wird durch die Phantaſie vollzogen — und fruchtbar iſt ſie nur allzuſehr. Mäßig gute Ehen gibt es auch hier viele — ideal vortrefflichen begegnet man ſchon ſeltner — die Verhältniſſe ſpielen eine große Rolle! Eine Hauptſache bleibt, daß die Anſprüche von beiden Seiten nicht auf die Spitze getrieben werden — wenn jede der beiden Individualitäten ſich rückſichtslos geltend machen will, dann ſteht ſie beſſer von der Verbindung ab.

Doch ich will das Gleichniß, ſo wohl es mir gefällt und weil es mir gefällt, nicht zu Tode hetzen und dem Gegenſtand unſerer heutigen Betrachtungen näher zu kommen ſuchen. Sobald ein Text nicht mehr der Region des ſpecifiſch Lyriſchen angehört oder um es noch beſtimmter auszudrücken, ſobald er über das Lied als prägnant gefaßten Ausdruck einer Stimmung, einer Empfindung hinausgeht, muß er der Muſik manche Zugeſtändniſſe machen, wenn er ihr die Möglichkeit geben will, ſich ihm zu einen. Dieſe Zugeſtändniſſe ſind der Hauptſache nach von zweierlei Art. Das erſte liegt in der Bewilligung einer häufigen

Wiederholung der Worte — einer Wiederholung, die der Natur der Sprache gänzlich zuwider iſt und die im Leben nur dann etwa vorkommen mag, wenn jemand etwas auswendig lernt. Wenn aber überhaupt die Vokalmuſik zu einer breiteren Entwickelung, das heißt zu einer tieferen nachhaltigeren Wirkung gelangen ſoll, ſo kann ſie nicht anders als auf die Worte die ihr, wenn ich ſo ſagen darf, das Stimmungsthema geben und die einmal geſungen, muſikaliſch noch nichts bedeuten, im Ganzen und in einzelnen Abſätzen zurückzukommen. Es gibt keinen Text der ſeit einer Reihe von Jahrhunderten ſo zahlloſemal komponirt worden iſt als der der Meſſe. Was wäre aber gleich mit den erſten Worten: »Kyrie eleyson, Christe eleyson« muſikaliſch anzufangen ohne Wiederholungen derſelben? Hier indeß iſt das Zugeſtändniß Seitens der Sprache mehr ein paſſives. Ein anderes aber iſt aktiver Natur, wenn man Entſagung als eine Handlung anſehen will. Ein muſikaliſcher Text darf ſich, um es in einfachſter Weiſe auszudrücken, nicht zu breit machen und muß Ausführungen aufzugeben wiſſen, welche gerade dem Gedicht ſeinen Werth verleihen. Wie unmöglich es der Muſik ſein würde ſich einer Dichtung zu bemächtigen, die nur ſich ſelbſt im Auge hat, ſpringt in die Augen und jemand der dieſen Betrach-

tungen noch ſo ferne ſtünde würde doch unbedingt einen Tonſetzer für wahnwitzig halten, der es unternähme Hermann und Dorothea oder Maria Stuart von A. bis Z. zu komponiren. Das allumfaſſende Wort bleibt aber reich genug, auch wenn es ſich Einſchränkungen auferlegt.

Die Muſik ihrerſeits gibt nicht allein die Freiheit inſtrumentaler Selbſtändigkeit auf — ſie empfängt vom Texte nicht allein die Anregung zum Charakter ihrer Melodien — ſie muß dieſe ſelbſt dem Worte ſo eng anſchließen, daß ſie bis zu einem gewiſſen Grade ſich ſogar ihre Rhythmen octroyiren zu laſſen hat. Da ſie aber nicht die Univerſalität des Wortes beſitzt, ſo kann ſie auch in ihren Zugeſtändniſſen nicht ſo weit gehen wie dieſes. Wenn ſie ſich zur Sklavin macht, iſt ſie verloren.

Je anſpruchsvoller die Formen werden wenn ſich Ton- und Wortdichtung zu Epiſchem oder Dramatiſchem vereinen, je gefügiger hat ſich letztere der erſteren gegenüber zu verhalten. Ganz beſonders ſchwierig wird aber ihr Zuſammenwirken, wo ein muſikaliſches Drama nicht allein dem Ohre, ſondern auch dem Auge vorgeführt werden ſoll, wenn auch das dann hinzutretende Schauen über Manches hinweg helfen mag.

Es würde trocken, vielleicht auch unklar bleiben,

wollte ich's versuchen, die hier waltenden Bedingungen theoretisch vor Ihnen zu entwickeln. Vieles jedoch wird sich von selbst ergeben, wenn wir einige bedeutende Dramen betrachten, welche zum Besten der Musik die nothwendigen Umgestaltungen erfahren haben. Was für den Componisten zugänglich gemacht, was ausgelassen, was hinzugefügt worden, ist dazu angethan, helle Streiflichter zu werfen auf die Gebiete der Poesie und der Musik, wenn ihre Kunstmittel vereinigt werden, zur Gestaltung einer dramatisch-theatralischen Production — einer sogenannten Oper.

In der ernsten italienischen Oper, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert Europa beherrschte, waren die Texte, vollends unserem jetzigen Standpunkte nach, der Musik so gänzlich untergeordnet, daß sie die letztere an einer höheren Entwicklung vielleicht hinderte — denn auch für die Kunst gilt das Wort des Dichters: „sie wächst mit ihren höheren Zwecken." Poeten von großem Talente, wie Zeno und Metastasio, schrieben dramatische Gerichte, die vor Allem darauf ausgingen, dem Componisten Gelegenheit zu geben, die virtuosen Sänger jener Zeit in ihrem vollsten Lichte leuchten zu lassen. Die Verse sind von der melodischsten Süßigkeit — in den Recitativen war Stoff für dramatische Declamation, in den Arien für ausdrucksvollen oder Bravourgesang

gegeben. — Das ganze ging aber doch nicht über ein großes Vokalkonzert hinaus, welchem die historischen Gewänder der ersten Sängerinnen als Semiramiden, Lucrezien, Armiden, der Sänger als Scipionen, Julius Cäsare, Titusse und andern Helden, höheren Reiz verliehen. In der von Lully, dem Lieblinge Ludwig's des Vierzehnten, gegründeten großen französischen Oper, war dem Drama ein breiterer Spielraum vergönnt, doch spielten hier Ballet, Divertissement, Schaustellung eine sehr große Rolle. Man weiß, daß es die große kunsthistorische That Gluck's war, dem Drama in seiner Vereinigung mit der Tonkunst seinen Ernst, seine Charakteristik, seine fortschreitende Handlung bis zu einer nicht geringen Höhe zu bewahren, ohne deshalb der Musik in ihrer Schönheit und Reinheit Eintrag zu thun. Die Aufführung der Iphigenie in Aulis am 19. April 1774 auf der großen Oper in Paris war entscheidend, nicht allein für die Anerkennung des Genies des großen deutschen Tonsetzers, sondern auch für die Richtigkeit der Grundsätze, nach welchen er verfuhr — nicht ganz derjenigen, die er in seiner berühmten Vorrede zur Alceste ausgesprochen, sondern derer, nach welchen er künstlerisch geschaffen.

Jene Vorrede oder vielmehr Widmung an den Großherzog von Toscana ist immerhin eines der bedeutendsten

Dokumente in der Geſchichte unſerer Kunſt und lautet folgendermaßen:

„Als ich es unternahm, die Oper Alceſte in Muſik zu ſetzen, war meine Abſicht, alle die Mißbräuche, welche die falſch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Gefälligkeit der Componiſten in die italieniſche Oper eingeführt hatten, ſorgfältig zu vermeiden; Mißbräuche, die eines der ſchönſten und prächtigſten Schauſpiele zum langweiligſten und lächerlichſten herabgewürdigt haben. Ich ſuchte daher die Muſik zu ihrer wahren Beſtimmung zurückzuführen, der nämlich: die Dichtung zu unterſtützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Intereſſe der Situationen zu verſtärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entſtellen. Ich glaubte, die Muſik müſſe für die Poeſie das ſein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Miſchung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung ſind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umriſſe zu zerſtören. Ich habe mich demnach gehütet den Schauſpieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu laſſen oder plötzlich mitten in einer Phraſe bei einem günſtigen Vokale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Paſſage die Beweg-

lichkeit ſeiner ſchönen Stimme zeigen könne, oder abzuwarten bis das Orcheſter ihm Zeit laſſe, Luft zu einer langen Fermate zu ſchöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie raſch hinweg geben zu dürfen, wenn gerade dieſe vielleicht die leidenſchaftlichſte und wichtigſte iſt, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben ſo wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu ſchließen, wo der Sinn nicht ſchließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verſchaffen, ſeine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche der geſunde Menſchenverſtand und der wahre Geſchmack ſchon ſo lange vergebens kämpfen. Ich bin der Meinung, daß die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzuſtellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derſelben andeuten ſolle; daß die Inſtrumente immer nur im Verhältniß mit dem Grade des Intereſſes und der Leidenſchaft angewendet werden müſſen, und daß man vermeiden ſolle, im Dialog einen ſo großen Zwiſchenraum zwiſchen Recitativ und der Arie zu laſſen, um nicht, dem Sinne entgegen, die Periode zu unterbrechen und den Gang und das Feuer der Scene am unrechten Ort zu ſtören. Ferner glaubte ich einen großen Theil meiner Bemühungen auf die

Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müſſen, daher vermied ich es auch auf Koſten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedanken irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation ſelbſt herbeigeführt und dem Ausdruck angemeſſen war. Endlich glaubte ich zu Gunſten der Wirkung herkömmliche Regeln opfern zu müſſen. Dies ſind die Grundſätze, die mich geleitet haben!"

Dieſe Grundſätze, welche ſo ziemlich alles enthalten, was ſeitdem und namentlich in der neueſten Zeit tauſendfach wiederholt und als große Neuerung ausgegeben worden iſt, hat Gluck, wie ich ſchon angedeutet, glücklicherweiſe nicht ganz befolgt, denn ſeine Muſik iſt ſeinen Textdichtungen gegenüber unendlich viel mehr, als die Farbe einer Zeichnung gegenüber bedeutet; ſie iſt ſelbſt wieder Zeichnung und Colorit, ſonſt würde ſie weder den Erfolg gehabt haben, den ſie hatte — noch würde ſie von irgend dauerndem Werthe ſein. Daß ſie trotz alledem nicht die allgemeine Anerkennung und Verbreitung gefunden, wie etwa die Mozart'ſche, lag darin, daß Gluck's muſikaliſches Genie nicht auf derſelben Höhe ſtand, wie ſeine künſtleriſcher Idealismus, denn das Entſcheidenſte bleibt immer die Kraft der Erfindung, jenes Geſchenk der in ihren Gaben

so seltsam waltenden Natur. — Nachdem Gluck mit seiner italienisch geschriebene Alceste in Deutschland doch nicht den allgemeinen Erfolg gefunden, den er erhofft hatte, glaubte er, vom richtigsten Instinkt geleitet, daß die große Oper in Paris die angemessenste Stätte sein würde, für die Ausführung seiner musikalisch-dramatischen Ideen und er wählte, im Hinblick hierauf das Schauspiel: „Iphigenie in Aulis," ein von Racine dem Euripides nachgedichtetes Drama, um daraus eine französische Oper zu schaffen. Ein der französischen Gesandtschaft in Wien angehöriger bühnenkundiger, litterarisch gewandter Mann, der bailli du Rollet, welchem Gluck seine Intentionen auseinander gesetzt, vollbrachte mit ihm die Umwandlung des Dramas in ein Opernbuch — die Schwierigkeiten, welche sich der Aufführung in Paris entgegenstellten wurden durch den Einfluß der Dauphine, Marie Antoinette, der früheren Schülerin Gluck's gehoben. Der Eindruck auf das Publikum der großen Oper, welches bis dahin nur von den Werken Lulli's und Rameau's gelebt hatte, war ein so mächtiger — wie er es sein mußte. Wenden wir uns nun vor Allem zum Schauspiele Racine's.

Die sogenannten drei Aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, wurden von den alten klassischen Dramatikern Frankreichs, namentlich

was die Einheit des Ortes anbelangt, auf das Strengste innegehalten. In der Iphigenie iſt es das Zelt des Agamemnon, welches einmal für immer den auftretenden Perſonen als Verſammlungsort dient. Am frühen Morgen weckt Agamemnon ſeinen Vertrauten Arcas — aus ihrem Zwiegeſpräch ergibt ſich die Expoſition, die nicht in Allem mit der uns geläufigen Iphigeniensage übereinſtimmt. Auch iſt in dieſer Beziehung Racine dem Euripides nicht ganz gefolgt, — er führt für ſeine Neuerungen Belege aus alten Schriftſtellern an, welche uns hier gleichgültig ſein können. Agamemnon, der König der Könige, iſt auf der Fahrt nach Troja mit dem Griechenheere, durch gänzliche Windſtille, in Aulis zurückgehalten. Der Oberprieſter Calchas hat einem von den Königen in's Geheim gebrachten Opfer entnommen, daß Diana die Opferung einer der Helena entſprungenen Jungfrau verlangt — er deutet dies, wie wir ſpäter ſehen werden irrthümlich, auf Iphigenie und verlangt deren Tod. Nach dem erſten Entſetzen des Vaters gewinnt durch den Einfluß des Ulyß, der Ehrgeiz des großen Heerführers die Oberhand und, entſchloſſen zur blutigen Hingabe der einzigen Tochter, hat er ſie mit der Mutter nach Aulis berufen. Iphigenie iſt dem jugendlichen Helden Achill verlobt — und der Grund zur Reiſe, welcher den hohen Frauen ver-

rätherischer Weise gegeben werden, ist der, daß die Vermählung der fürstlichen Kinder unter den Augen der versammelten Griechen gefeiert werden soll. Aber im letzten Augenblick faßt den Agamemnon quälendste Reue und er beauftragt den getreuen Arcas der Gemahlin entgegen zu eilen und sie von der Weiterreise abzuhalten. Ein Brief den er zugleich übersendet, gibt als Grund an, daß Achill, die früher so sehnlich gewünschte Vermählung bis nach dem beendigten Kriegszug verschoben zu sehen wünsche. Arcas ist anheimgegeben, mündlich hinzuzufügen, daß man die plötzliche Erkaltung des Achill seiner Neigung zu einer jungen schönen Kriegsgefangenen, Eriphile, zuschreibe, die er von seinem kürzlich vollführten Triumphe über den Herrscher von Lesbos als Beute zurückgebracht und welche bei Iphigenie weilt. — Arcas eilt seinem Könige zu gehorchen.

Achill und Ulis treten bei Agamemnon ein. Vergeblich sucht er beide zu überlisten, denn die Götter sind gegen ihn. Arcas hat die Fürstinnen nicht gefunden, man bringt die Nachricht von ihrer Ankunft im Lager, von dem Eindruck den Iphigenies Schönheit auf die Krieger macht, von der Anwesenheit jener gefangenen Eriphile welche, wie es heißt, gekommen sei um den Calchas zu befragen über die Räthsel ihres Lebens.

Diese Räthsel sind verschiedener Art, wie aus ihren Herzensergießungen, der Confidente gegenüber, hervorgeht. Nie hat sie ihre Eltern gekannt — sie weiß daß der Name den sie trägt ein falscher ist — ein finsterer Orakelspruch hat ihr verkündet, daß erst bei ihrem Tode ihre Herkunft ihr klar werden würde — durchdrungen von der Ueberzeugung ihres hohen Ursprungs trägt sie doppelt schwer ihre gegenwärtige Stellung, welche Iphigenie durch die liebevollste Behandlung vergeblich zu mildern sucht — das Schlimmste aber ist, daß Liebe sie verzehrt, zu Achill, dem Verlobten ihrer Gebieterin und Wohlthäterin.

Die arme Iphigenie erleidet nun ihrerseits mancherlei Qualen. Sie findet den Vater, der sich ihrer Gegenwart nicht freuen kann, verschlossen — sie begreift nicht die Kälte Achills der sich, da ihm ihre Ankunft nicht mitgetheilt worden, nicht zeigt, — die Mutter theilt ihr den Inhalt des Briefes mit, den sie denn doch schließlich von Arcas erhalten und sie wird mißtrauisch gegen Eriphile. Indeß scheint Alles wieder in's richtige Geleis zu kommen, nachdem Achill erschienen, sie seiner Liebe versichert hat und die nahe, von Agamemnon zugestandene Vermählung verkündet. Da aber kann sich Arcas nicht länger zurückhalten. Er beschwört die Frauen dem Altar fern zu bleiben und verräth, daß

Agamemnon dort die Tochter erwarte zum blutigen Opfertod. Clytemneſtra, außer ſich, fleht Achill um Hülfe an — aber Iphigenie beſchwört ihn zu bleiben, dem Vater den ſie liebt, verehrt, vergöttert, nicht zu nahe zu treten. Sie hofft alles von dem Einfluſſe der Mutter. Achill geht, mit dem Gelübde den Erzeuger zu ſchonen, aber die Tochter zu retten.

Agamemnon, welcher Iphigenie vergeblich am Altar erwartet, erſcheint nun bei den Frauen und hier wird die Situation klar und groß. Er geſteht zu, daß er als Führer der Griechen die Gefühle des Vaterherzens unterdrücken müſſe — ſeine Tochter zeigt ſich bereit zu ſterben und weiſt nur auf den Schmerz der Mutter und des Geliebten hin. Clytemneſtra aber leiht den Qualen des mißhandelten Mutterherzens die zornglühendſten Worte. „Nur der ſchmählichſte Ehrgeiz leite Agamemnon. Und um welchen Zweck? Um Helene wieder zu gewinnen, jenes unwürdige Weib welches, (und hier erſuche ich die geehrten Zuhörer um beſonderes Aufmerken), welches ſchon vor der Ehe mit Menelaos im Geheim die Gattin des Theſeus geweſen, ja dieſem eine Tochter geboren habe, was freilich in Griechenland unbekannt geblieben. Nur ihren blutenden Armen werde man Iphigenie entreißen können.

Agamemnon, im ſteten Zwieſpalt mit ſich ſelbſt

wird von Achill aufs trotzigste zur Rede gestellt. Zornglühend beschließt er, die Tochter zu opfern — aber als man kommt um diese weg zu führen, trägt das Vaterherz den Sieg davon und er befiehlt den Frauen unter dem Schutze des Arcas zu fliehen, ehe Ulliß und Calchas den Griechen das Opfer genannt, welches die Götter verlangen. Eriphile, unbeachtete Zeugin dieser Scene, ist aber hiemit nicht einverstanden — in ihrer glühenden Eifersucht geht sie um Alles an Calchas zu verrathen. Nicht vergeblich! Denn der Abreise der Frauen stellen sich nun alle Krieger entgegen. — Clytemnestra ist außer sich, aber Iphigenie, welcher der Vater verboten ferner Achill's zu gedenken, will den Tod, da das Leben keinen Reiz mehr für sie hat und ihre Opferung die Götter versöhnen werde. Achill erscheint und fordert sie auf ihm zu folgen — er und seine Tessalier werden sie trotz Allem und gegen Alle schützen — sie verweigert es. Clytemnestra setzt sich ihrem Vorhaben mit gleicher Energie entgegen — aber Iphigenie läßt sich nicht halten und eilt zum Altar.

Der gewaltsam zurückgehaltenen Clytemnestra verkündet nun der getreue Arcas, daß Achill mit den Seinen bis zum Altar gedrungen, daß das Opfer unterbrochen, daß Calchas hülflos, Agamemnon stumm sei und daß, wenn sie den Muth habe ihm zu folgen,

Niemand es wagen werde die Tochter den Armen der Mutter zu entreißen. Sie iſt dazu bereit, da erſcheint Ulix. — „Iphigenie ſei gerettet," ruft er aus und berichtet die Löſung. Calchas habe in Eriphile die Tochter der Helena erkannt — ſie ſei es deren Tod die Götter verſöhnen werde — und ſchon habe der Prieſter den Arm erhoben um Eriphile zu opfern. — Dieſe aber, ihres göttlichen Urſprungs eingedenk, habe das Opfermeſſer ergriffen und ſich ſelbſt in die Bruſt geſtoßen. Kaum hatte ihr Blut die Erde geröthet ſo entflammte der Scheiterhaufen, inmitten der Blitze, des Donners, des tobenden Meeres, glaubten die Griechen Diana ſelbſt zu erblicken, die herniedergeſtiegen ſei, ihr Opfer zu empfangen. Achill und Agamemnon ſind verſöhnt — nichts ſtehe mehr im Wege dem Glücke der Liebenden, wie der Siegesfahrt der Griechen.

Gehen wir nun über zur Arbeit des Dichters des Operntextes — oder vielmehr zur Arbeit der Zuſammenwirkenden, denn die Anſichten des Komponiſten waren jedenfalls beim Aufbau maaßgebend, wenn er auch die Verſe ſeinem franzöſiſchen Gehülfen überließ. Schon die Wahl der auftretenden Perſonen zeigt die Einſicht, mit welcher die Umgeſtaltung begonnen wurde. Ulix iſt nicht mit aufgenommen. Er erſcheint im Drama nur als ſchlauer Schönredner und gewandter Erzähler —

die Musik weiß mit dergleichen nichts oder nicht viel anzufangen. Von den Vertrauten, den Confidents, ist nur Arcas, der Handelnde, übrig geblieben. Als eine Nebenperson ist Petroklus eingeführt, dessen populär gewordenes Verhältniß zu Achill dem Wenigen was er zu sagen oder zu singen hat, einen gemüthsvollen Hintergrund gibt. Gänzlich entfernt ist Eriphile — und dies ist nicht blos ein Auslassen einer Person, sondern einer ganzen Episode. Für die Lösung, für welche sie Racine offenbar hauptsächlich bestimmt, war sie hier nicht nöthig — und der Ausdruck ihrer Leidenschaft würde den Aeußerungen der Iphigenie und ihrer Mutter geschadet haben — sie würde störend oder uninteressant, die Handlung würde verwickelter geworden sein — aber die Musik findet ihre größte Stärke in einfachen wahren und klaren Situationen. Von der größten Bedeutung ist die Aufnahme des Oberpriesters Calchas, unter die Zahl der auftretenden Personen — es ist dies ein ungemein glücklicher Griff. Warum Racine ihn nur hinter den Coulissen spielen läßt ist eigentlich kaum begreiflich — Ironie war es doch sicherlich nicht. Vielleicht wollte, vielleicht mußte er es vermeiden, in Gegenwart des zwar frommen, wie man das nennt, aber doch sehr souveränen Ludwigs des Vierzehnten, den Priester in so herrschender

Weise einem König gegenüber zu stellen. Sicherlich würde auch das Stück durch sein persönliches Ein- und Auftreten gewonnen haben — der Oper gibt die Würde, die Hoheit, mit welcher er dem Agamemnon gegenübersteht, einen wahrhaft erhabenen Hintergrund. Man wird von der Ueberzeugung durchdrungen, daß es wirklich der Wille der Götter sei, die Tochter des Königs den Opfertod erleiden zu sehen, wenn man es so mächtig aussprechen hört, während das Hinweisen auf diesen Ausspruch, das bloße Erzählen desselben, stets etwas Mattes, Zweifelhaftes behält.

Die bei Racine weit ausgesponnene, über einen Akt füllende Exposition ist in der Oper in eine einzige Scene zusammengedrängt. Nach der herrlichen, epochemachenden Ouverture, wie vorher nie eine geschrieben worden, sinken wir den Agamemnon, Apoll und Diana anflehend, ihm das gräßliche Opfer zu ersparen — die Frauen, welchen er den Arcas entgegensendet, in die Heimath zu führen. Die griechischen Krieger, welche in der Tragödie hie und da als stumme Statisten auftreten, werden zum Chore, jenem herrlichen Organe der Musik, durch welches sie die Volksstimme im ästhetischen Sinne zur Gottesstimme macht. Von den Griechen umgeben, erscheint nun Calchas, welcher von ihnen gedrängt, bestürmt wird, den Willen der Götter

zu verkünden. „Das reinſte Blut werde fließen müſſen,“ ruft er aus, von überirdiſchem Schauer bewegt — ein unglückſeliger Vater, Leid und Thränen ſtehen vor ſeinen Augen. Man könnte mit allzu kritiſchem Splitterrichten einwenden, daß der Prieſter hier etwas Komödie ſpielt, denn wir wiſſen ja, daß er ſchon vorher Agamemnon vom Götterſpruch unterrichtet hatte. Aber niemand wird daran denken, wenn er die Töne hört, in welchen dieſe Offenbarung erklingt: „Könnt Ihr ein ſolches Opfer vollbringen,“ ruft Calchas den Griechen zu — „nenne es uns, ſein Blut ſoll fließen,“ antworten dieſe, indem ſie Diana um Hilfe anflehen. Er nennt es nicht, aber — „der Wille der Götter geſchehe,“ beruhigte er ſie.

Hier wie mehrmals im Verlaufe der Oper, erreicht dieſe ihre bedeutendſten Wirkungen, indem ſie darſtellt und im Geſang ertönen läßt, was der Dichter erzählt. Der klaſſiſche franzöſiſche Dramatiker geht freilich gar weit in ſeinem Zurückſchrecken, vor allem was den Fortgang abgerundeter ſchöner Rede unterbrechen müßte. Wenn jedoch manches, was er hinter die Scene verlegt, auch im Schauſpiel auf die Bühne gebracht werden könnte, auf die Bühne gebracht werden iſt, ſo ſind der Fälle doch viele, in welchen hier Sprache und Vorſtellung ohne Muſik nicht genügen. Dieſer

allein iſt es vergönnt, entgegenſtehende Perſönlichkeiten, im Guten oder Schlimmen aufgeregte Maſſen, unter eine harmoniſche Huth zu bringen. Ein Haufe Menſchen, der zu gleicher Zeit ſpricht, wird immer etwas Rohes oder Gezwungenes auf der Bühne haben — verſchiedene Charaktere, die ſich leidenſchaftsvoll zu gleicher Zeit in Worten kund thun wollen, würken unverſtändlich, und wenn ſie das Gleiche ſagen, albern erſcheinen — von der Harmonie der Töne umfaßt, löſt ſich ihre Mannigfaltigkeit in eine höhere Einheit auf. Es gibt daher auch nichts Widerſinnigeres, als den Chor, das Enſemble aus der dramatiſchen Muſik verbannen zu wollen, weil die Natürlichkeit darunter leide. Mit der gemeinen Natürlichkeit hat ja doch die Tonkunſt, hat keine Kunſt etwas zu ſchaffen — ihre unnatürlichen Vorausſetzungen ſind ihre Lebensbedingungen — wenn ſie dieſen zu nahe tritt, dann wird ſie zur künſtleriſchen Unnatur und dieſe iſt in der Kunſt ſo ſchlimm wie im Leben.

Einige wenige Verſe in der Erzählung des Dieners, der dem Agamemnon die Ankunft der Gemahlin und der Tochter mittheilt, gaben dem Komponiſten Stoff zu einer großen Scene, in welcher nicht allein der Muſik, ſondern auch dem charakteriſtiſchen Ballet Gelegenheit zu reizender und glanzvoller Entwickelung ge-

geben iſt. Das ganze Lager der Griechen, heißt es nämlich in jener Erzählung, ſei entzückt von der Schönheit und Anmuth Iphigeniens und preiſe Agamemnon als glücklichſten Vater. Reizende Chöre und Einzelgeſänge, liebliche Tanzweiſen bringen in der Oper dieſe Kunde zur Erſcheinung und laſſen auch die ernſte Geſtalt der Clytemneſtra, die ihrer mütterlichen Freude Ausdruck gibt, hier bei ihrem erſten Erſcheinen in mildem Lichte leuchten. Die breite Ausführung eines ſolchen nebenſächlichen Momentes, iſt eines der Zugeſtändniſſe des Dramas, das hier in ſeiner Entwickelung ſtille ſteht, an die Muſik. Dieſe letztere beſitzt aber nicht allein die Mittel, dieſen Stillſtand wirkſam zu machen, ſie bedarf auch in der tragiſchen Oper ſolcher Lichtpartieen. Denn ihre Wirkung auf Sinn und Gemüth iſt zu ſtark, als daß nicht ein allzu andauernder ununterbrochener Ernſt faſt niederdrückend wirken ſollte. Noch einmal werden wir in der ferneren Entwickelung der Oper, welche uns beſchäftigt, einem ähnlichen glücklichen Experimente begegnen.

Mit großer Feinfühligkeit und Geſchicklichkeit haben Gluck und ſein Mitarbeiter es vermieden, Agamemnon und Iphigenie vor der Schlußſcene zuſammen zu bringen. Sowohl die kurzen doppelſinnigen Worte, mit welchen bei Racine der Vater die nicht wiſſende Tochter ob

ſeiner Zurückhaltung zu beſchwichtigen ſucht, als die ſpätere ausführliche Darlegung der Thatſachen, durch welche er ſich zu rechtfertigen meint, waren der Muſik ungünſtig. Der erſchütterte, reuevolle, ſchmerzbewegte Vater kann ſich in Tönen ausſprechen, der erwägende König und Staatsmann nur in Worten.

Von den häufig wechſelnden Aufregungen derſelben Perſonen im Drama ſieht die Oper ab. Iphigenie vermißt im kindlichen Glücke ihres Triumphes nur Eines, die Ankunft, die Nähe des geliebten Achill, als Clytemneſtra erſcheint und die Tochter in beleidigtem Stolze auffordert, Aulis mit ihr zu verlaſſen, da Achill treulos, einer Andern ſeine Neigung zugewendet. Woher ihr dieſe Kunde komme, wer der Gegenſtand der neuen Liebe des jungen Helden ſei, darüber verliert ſie kein Wort und ich würde ein Gleiches thun, wenn ich nicht eine Bemerkung daran zu knüpfen hätte. Auch an den beſten Opernbüchern hat man die Kürze von Motivirungen getadelt, welche bedeutenden Situationen zu Grunde liegen. Gewiß oft nicht mit Unrecht — aber im Allgemeinen bedarf das muſikaliſche Drama deren weniger, ohne von ſeiner Wirkung einzubüßen. Niemand wird nach der flammenden Arie der Clytemneſtra noch fragen, ob ſie des Verraths Achill's ſo ſicher ſei — die Wahrheit der erregten Empfindung

verſcheucht jede Frage nach der Wahrheit der Thatſache.

Die folgenden Scenen gehören ganz dem lyriſchen Drama an. Iphigeniens Herzeleid, die Ankunft des Geliebten, ſeine Betheuerungen, denen ſie Glauben zu ſchenken bereit iſt, das Glück des jugendlichen Paares, — es ſind dies die alten Geſchichten, die in alle Ewigkeit neu bleiben und zu allen Zeiten neue Töne finden werden. Hier iſt es der Muſik vergönnt, ſchöner zu leuchten, tiefer zu wirken, als irgend eine andere Kunſt. Denn auch ein Shakespeare kann ſeine Liebenden doch nur in der Wechſelrede ihr Glück und ihr Leid ausſprechen laſſen — die Muſik feiert im Zuſammenklang der Töne, das Ineinanderſtrömen der Seelen.

Auch der Anfang des zweiten Aktes läßt den Zuhörer noch eine Weile entfernt von den tragiſchen Conflicten, welchen er entgegen geht, und bewegt ſich nach einigen bald verſcheuchten Beängſtigungen der Iphigenie in Glanz und Wonne. Es iſt wieder jene breite lyriſche Entwickelung eines Momentes, über welchen der dramatiſche Dichter hinwegeilt, und welche nur durch die Macht der Muſik ermöglicht wird. „Agamemnon werde die Liebenden am Altare erwarten", verkündet Achill und das Nahen der erſehnten Verbindung erfüllt alle mit weihevoller Freude. Patroklus und die Mannen des

Achill, ſeine treuen Teſſalier treten auf — feierliche Märſche, Preisgeſänge, fromme Hymnen ertönen und auch dem Ballet wird wieder ein Platz gegönnt. Vom letztern mag man nehmen und laſſen, was den Umſtänden gemäß — in der großen franzöſiſchen Oper iſt ihm, von ihrem Urſprunge her, eine vielleicht übergroße Stelle geblieben, was nicht hindert, daß jenes Theater von Lully bis zu Meyerbeer die reichſte und höchſte Entwicklung der ernſten großen Oper darbietet.

Mit dem Bekenntniß des Arcas, am Altare erwarte Iphigenie nicht die Weihe des ehelichen Bündniſſes, ſondern der Opfertod, gewinnt der pathetiſche Theil des Dramas wieder die Oberhand und behält ſie bis zum Ende. In der tief empfundenſten Klage fleht Clytemneſtra den Achill an, die Tochter zu retten. Von dem Zorne des Geliebten fürchtet Iphigenie das Schlimmſte für den Vater und der Ausdruck ihrer Liebe zu dieſem bietet den rührendſten Gegenſatz zur Wuth des Achill und zur angſtvollen Erregung der Mutter. In einem Terzett kommen einestheils dieſe ſich widerſprechenden Empfindungen in einzelnen kürzeren Melismen zur feſten muſikaliſchen Geſtaltung, während anderntheils die Aufregung, in der ſich alle befinden, Gelegenheit gibt zur harmoniſchen Wirkung der drei vereinigten Stimmen. Unmöglich würde es für den Kom-

poniſten ſein, alles, was Iphigenie ausſpricht, von den zarten Beziehungen zwiſchen Vater und Tochter in Töne zu kleiden, und die Worte: „es iſt mein Vater, den ich liebe und der mich liebt", iſt alles, was einer langen Racine'ſchen Tirade entlehnt worden, — aber ſie genügen. Iſt es nun der Muſik unmöglich, in jene reichen Motivirungen einzugehen, für welche dem Dichter der Verſtand und das Herz ſeine Gründe, die reale Welt ihre Thatſachen liefert, ſo fehlt der Poeſie ihrerſeits das Vermögen, das Gemeinſame und das Verſchiedenartige der Empfindungen, die eine Gruppe von Menſchen bewegen, zu gleicher Zeit kund zu geben. Man könnte einwenden, daß die Muſik doch vor Allem der Worte bedürfe, um das Verſtändniß ihrer Intentionen zu ermöglichen — das iſt aber gerade in ſolchen Momenten am wenigſten der Fall — iſt die Situation gegeben, ſo könnten die Geſänge des Textes entbehren — er wird ja auch dann meiſtens nicht verſtanden und — kaum beachtet.

Die folgende Scene, welche zu ähnlichen Betrachtungen führen könnte, bringt das Zuſammentreffen des Achill und des Agamemnon. Sie bedrohen ſich auf das Heftigſte, und nach dem Abgange des jungen Helden iſt der König mehr als je entſchloſſen, die Tochter zu opfern, aber die Liebe des Vaters trägt den

Sieg davon. In dem herrlichen Monologe, der diese innern Kämpfe entwickelt, wirken Poesie und Musik innigst vereint; vollends so lange das Recitativ — und welch ein Recitativ! — dauert. Agamemnon sieht im Geiste seine Tochter blutend am Altare fallen — er hört das Zischen der wutherfüllten Eumeniden — und im Schmerze seines zerrissenen Herzens lehnt er sich auf gegen den Willen der Götter — und befiehlt Arcas, die Frauen in's Geheim nach Micene zu geleiten. Die kurze folgende Arie ist dem Ausdrucke seiner innigen Vaterliebe gewidmet — wenn ihm nur die Tochter verzeiht, mag sich der Zorn der Götter auf ihn entladen.

Jede hochpathetische Situation, in welcher heftige und sich widersprechende Empfindungen schnell wechseln, in welcher die aufgeregte Phantasie in die Zukunft schaut oder sich entfernte Bilder vormalt, bedarf einer verhältnißmäßig breiteren Entwickelung der Worte, wenn der musikalische Ausdruck derselben aufgefaßt werden soll. Auch hier erreicht die Musik, besonders auch noch durch das Eingreifen instrumentaler Zwischenspiele, große Wirkungen — aber die höchste Entfaltung ihrer Kraft liegt nicht hier. Erst wenn die wechselnden Motive verschwunden und die letzte beharrende Empfindung die Oberhand gewonnen, kann sie sich in der einheitvollen Breite ergießen die ihrer Natur ange-

meſſen. Der Dichter wird vorzugsweiſe die reichſte Ausmalung eines Seelenkampfes verſuchen und für die daraus hervorgehende abſchließende Stimmung vielleicht wenige Worte genügend finden — der Komponiſt aber wird gerade auf der Schilderung des Kampfes nicht allzu lange verweilen dürfen und wird, wie der Zuhörer, aufathmen, wenn er wieder zu einheitlicher Empfindungsweiſe zurückkehren darf. Lebt er doch im Reiche der Harmonie.

So iſt es denn auch wieder ein glücklicher Griff geweſen, das Verbot des Agamemnon an Iphigenie, jeden Gedanken an Achill aufzugeben, aus der Oper zu entfernen. Wenn wir im dritten Akt derſelben die Frauen von den drohenden Kriegern an der Abreiſe gewaltſam verhindert ſehen, kann Iphigenie, die entſchloſſen iſt zum beſten Aller und des Vaters insbeſondere, den Tod zu erleiden, ungetheilten einfachen Herzens dem Geliebten ein letztes Lebewohl ſagen, ehe ſie ſich zum Altar begibt. Achill, deſſen feuriges Heldenthum hier muſikaliſch glänzender wiedergegeben iſt, als es Racine je vermocht, (ein Trompetenſtoß wirkt an der richtigen Stelle zündender als der wuthſchnaubendſte Vers!) geht um die Geliebte gewaltſam zu befreien, Clytemneſtra, die ihre Tochter zu begleiten verhindert wird, läßt ſich in Tönen vernehmen, aus welchen

man die künftige Rächerin ſchon heraushören kann — da wechſelt die Scene — und wiederum ſchauen und vernehmen wir was in der Tragödie der beredte Uliß als Erzähler vorbringt. Das Meer liegt vor unſern Blicken, am Strande ſteht der Altar, Calchas und Iphigenie ſind zum Opfer bereit und die Griechen flehen in frommen Weiſen zur mächtigen Göttin, welche ihnen zürnt, als Achill mit den Seinen heranſtürmt, Entſetzen verbreitend. Dem beginnenden Kampfe wehrt die träuende Stimme des Oberprieſters Calchas. „Die Opferwilligkeit der Tochter“ ruft er aus, „die Zähren der Mutter haben Dianen verſöhnt, nicht mehr trage ſie Verlangen nach dem blutigen Opfer.“ Und das Meer rauſcht, die Winde erheben ſich, ein Blitz verzehrt den Altar, gerührt empfinden Alle das Walten einer höhern Macht und in zitternder Glückſeligkeit preiſen ſie die Götter.

Faſſen wir nun die Reſultate der Gegenüberſtellung der beiden Werke, des Dramas und der Oper, zuſammen. Die Anzahl der Perſonen, wie die Momente der Handlung ſind in der Oper beſchränkt — letztere ſind als einfache klare Bilder neben einander gerückt. Erzähltes entwickelt ſich vor unſern Augen — Situationen, die vom Dichter nur angedeutet ſind, werden zum Beſten der Muſik mit lyriſcher Breite ausgeſponnen. Auch der

Schauen, dem Glanz und der Lebendigkeit der Scene werden ihr Recht. Die ſtummen Statiſten werden zum Chor, — Scenen zwiſchen mehreren Perſonen zu Enſembleſtücken, — die Weitläufigkeit der poetiſchen Auseinanderſetzungen ſchmilzt zu einem nur das Nothwendigſte enthaltenden, aber vortrefflich geſchriebenen Textbuch zuſammen, — und der breit dahin fließende Strom der Muſik füllt die Zeit, welche im Drama der Lauf der ausführlichſten Rede in Anſpruch nimmt.

Während man vor jenem mächtigen Aufſchwunge unſerer Litteratur, in Deutſchland kaum etwas Größeres für die Bühne kannte als die klaſſiſche franzöſiſche Tragödie, ſieht man ſeit jener Epoche mit einer, wie mir däucht, nicht gerechtfertigten Vornehmheit auf dieſelbe herunter. In den engen Feſſeln, die ſie ſich ſelbſt auferlegt, hat ſie doch ſicherlich ſehr Bedeutendes geleiſtet. Jedenfalls hat ſie von der Poeſie, im engſten Sinne als Kunſt der Sprache, das Aeußerſte verlangt, indem ſie faſt jede Darſtellung einer Handlung vermeidet und neben dem möglichſt ſinnig-geiſtreichen Ausſprechen des Empfindens und Denkens der handelnden Perſonen nur noch die Erzählung zuläßt. Und gerade hierdurch lag es nahe ein Werk dieſer Gattung mit einem daraus entſtandenen muſikaliſchen zu vergleichen. Obſchon nun im Allgemeinen der ſelbſtändigen Poeſie

der Sprache ein größeres Stück ſogenannter Unſterblichkeit beiwohnt, als der der Muſik, ſo wird in dem Falle, das uns beſchäftigt, die Tondichtung ſicherlich den Sieg davon tragen. Die Gluck'ſche Oper ſteht als pathetiſches lyriſches Bühnendrama auf der höchſten Höhe. Die Tonkunſt hat freilich ſeit Gluck durch das Genie Mozart's, Beethoven's und anderer einen Reichthum von Mitteln, von Breite der Entwickelung gewonnen die auch der ernſten Oper einen außerordentlichen Zuwachs von Machtfülle gebracht hat. Aber der Aufbau des Dramas für die Zwecke der Muſik und die ſchöne naturgemäße organiſche Anwendung letzterer, finden ſich in der Gluck'ſchen Iphigenie in vollendeter Weiſe vereint und nach dieſer Seite hin iſt von einem Fortſchritt kaum zu ſprechen.

Mit dem zweiten Werke, welches wir in den Kreis dieſer Betrachtungen ziehen wollen, mit der Hochzeit des Figaro ſteht es anders. Nichts iſt in der Gattung der heitern Oper geſchrieben worden, was dieſe außerordentliche Schöpfung in irgend einer Beziehung überböte, was auch nur damit zu vergleichen wäre. Am nächſten ſteht ihr noch Roſſini's Barbier, — aber wenn auch die ausgelaſſene Luſtigkeit, der ſprühende Humor, der Reichthum an populären Melodien der letzteren Oper einen viel größeren Werth verleihen, als

ihn Dutzende von viel anſpruchsvolleren, und anſcheinend tieferen Werken beſitzen, — der Mozart'ſchen Oper, ſtrahlend in unvergänglicher Friſche genialſter Erfindung und idealer Höhe unbegreiflicher Vollendung, ſteht ſie fern, wie die Erde der Sonne. — Wir haben es aber hier nicht mit einer Vergleichung dieſer beiden Opern zu thun, welche auf unſerer Bühne eine ſolche Ausnahmeſtellung gefunden, ſondern mit dem Verhältniſſe in welchem das Mozart'ſche Werk zum Luſtſpiel ſteht, welches ihm den Stoff geboten. Gehen wir hierzu über.

Man weiß, welche Aufregung die Komödie des Beaumarchais hervorgebracht, als ſie im Jahre 1784 nach langen Kämpfen zum erſtenmal in Paris zur Aufführung gelangte. Es war dies jedenfalls weniger die Wirkung des gewandt verſchlungenen Intriguenſpiels als der ſatyriſchen Ausfälle von welchen der Dialog wimmelt. Die Beränguiſſe, Wünſche und Leidenſchaften, welche zur Revolution führten, waren um jene Zeit in vollſter Gährung und Beaumarchais verleiht ihnen in ſeinem Luſtſpiel den vollſten, ja den frechſten Ausdruck. Ueber was Alles ergießt er nicht die Lauge ſeines Spottes! Die Ariſtokratie, die Politik, die Juſtiz, die Litteratur, die Ehe — alles Heilige und Unheilige muß herhalten — nur, und es ſcheint mir dies bemerkens-

werth) mit dem Kultus und ſeinen Vertretern bindet er nicht an. Glücklicherweiſe hat es die Handlung nicht allzu direkt mit jenen Mächten zu ſchaffen — wie hätte ſonſt Mozart auf den Gedanken kommen können, den italieniſchen Poeten Abbate da Ponte zu veranlaſſen, ihm das Luſtſpiel zum Dramma giocoſo, zum heitern Drama wie es urſprünglich genannt iſt, umzugeſtalten!

Dieſe Umgeſtaltung iſt es, welcher wir einige Betrachtungen widmen wollen — glücklicherweiſe darf man hiebei die allgemeine Vertrautheit mit der Mozart'ſchen Oper vorausſetzen. Der Hauptſache nach hat der Librettiſt ſich genau an das Beaumarchais'ſche Original gehalten, nicht allein in Beziehung auf den Gang der Handlung, ſondern auch auf viele Einzelheiten des Dialogs. Daß der Letztere weſentlich verkürzt werden mußte, verſteht ſich von ſelbſt. Ausgemerzt ſind alle jene Ausfälle, welche im damaligen Wien wohl auch nicht geduldet worden wären — zuſammengedrängt wurden alle jene Dialoge welche, indem ſie den Verlauf der Intrigue klar machen, ſich doch in jener witzigen Geſprächsweiſe mit Behagen ergehen in welcher die Franzoſen Meiſter ſind. Immerhin mußte mehr als genug davon bleiben — und viel zu viel namentlich für unſere Aufführungen in deutſcher Ueberſetzung, wo alles geſprochen wird was im Original, in jenem

nur den Italienern angehörigen leichten Recitativ wieder gegeben iſt. Dieſes, welches die Redeweiſe des Geſprächs gleichſam nur in Töne überſetzt, welche auf klaren leicht und natürlich hinfließenden Harmonieen ruhen, bildet die ächte Atmoſphäre für die heitere Oper — es iſt gleichſam der blaue Aether aus welchem die muſikaliſchen Perlen, wie Sterne hervorleuchten. Der Kontraſt zwiſchen unſern deutſch geſprochenen Dialogen, und den eintretenden Muſikſtücken, iſt, vollends wenn letztere von Mozart ſind, allzu groß — er bildet ein fortwährendes Springen in eine ideale Welt und ein Rückfallen in eine gar zu reale.

Von den Perſonen des franzöſiſchen Luſtſpiels ſind nur ein paar unbedeutende und epiſodiſche nicht in die Oper gebracht worden; da ſie in jenem nur einer Scene dienten, welche in dieſer ausgelaſſen werden mußte. Es iſt die, in welcher der Prozeß der Marcelline gegen Figaro auf die übermüthig tollſte Weiſe, in aller Form dargeſtellt wird — eine vollſtändige Verhöhnung der hohen Juſtiz. Wäre die Wiedergabe derſelben auch nicht durch die waltenden Verhältniſſe unmöglich geweſen, in die Mozart'ſche Auffaſſung hätte ihre Poſſenhaftigkeit nicht gepaßt. Dieſe Auffaſſung oder beſſer Aufgabe beſtand, bewußt oder unbewußt, darin, das leichte Spiel, welches ſein Genius verherrlichen ſollte, mit blühendſter

Schönheit zu füllen und zu verklären, ohne doch seiner rein menschlichen Wahrheit zu nahe zu treten. Wir erkennen, ja wir kennen die Menschen die sich vor uns entwickeln, und doch leben sie eigentlich ein höheres Leben. Ihre Scherze machen uns nicht lachen, nur lächeln — ihre Liebesklagen und Gesänge athmen keine Sinnlichkeit, sondern Glück oder Sehnsucht, keine Trauer, sondern Wehmuth, — ihr Spott ist nicht Beleidigung, er ist Humor — sie gehören sich, ihren Wünschen, ihren Interessen an und stehen doch, ich möchte sagen über sich selbst. So ist denn die veredelnde Gestaltung der Charaktere der Hauptsache nach ganz und gar das Werk des Tondichters, wenn auch der Librettist an mehr als an einer Stelle es verstanden hat, Motive zu entfernen, die für die Musik, welcher jede Doppelzüngigkeit fern liegt, zu komplicirt gewesen sein würden. Ich rechne hiezu vor Allem die Neigung der Gräfin zum Pagen, die in der Oper höchstens die Tändelei einer müßigen Dame darstellt, im Lustspiel aber die spätere Leidenschaft ahnen läßt, welche Beaumarchais den Steff zur mère coupable, dem letzten Stücke seiner Triologie gegeben. Auch Basilio ist nicht der niederträchtige Lump als welcher er in der Komödie erscheint — für Mozart'sche Musik würde er zu gemein gewesen sein.

Vor Allem mochte den großen Tondichter das heitere Gewirre anziehen, welches, wie im Kaleidoscop, durch einen kleinen Ruck ein neues Bild hervorbringt — wo durch das Erscheinen einer Person, durch die Verkündigung einer kleinen, ja kleinsten Begebenheit, die Zustände und Verhältnisse aller auf der Bühne Befindlichen verändert werden — er mochte im Geiste die wunderbaren Conceptionen sehen, die unter dem Namen der Finale's berühmt geworden sind. Die allgemeine Form derselben war ihm von den italienischen Meistern der Opera buffa überliefert, aber zu welcher Höhe hat er sie ausgebildet! Es erscheint selbst dem Musiker, der sein halbes Leben in dergleichen Studien und Betrachtungen zubringt, jedesmal auf's Neue unbegreiflich, welche Macht seiner Kunst beiwohnt, wenn sie von einem Meister wie Mozart gehandhabt wird. Das Nacheinander des Dramatikers und das Nebeneinander des Malers weiß er zu vereinen — lebende Bilder in einem ganz andern Sinn zu schaffen, als die todten, die von Lebenden dargestellt werden. Die schnellste Rede und Gegenrede wird durch das überall waltende melodisch-rhythmische Motiv wie von blühenden Arabesken umkleidet, in jeder neuen Situation erwächst aus der mehr oder weniger allgemeinen Stimmung der Unruhe, der Angst, der Befriedigung, des

Glückes, eine neue harmoniſche Blume, und ein loſes, leichtes Gewebe wird zum herrlichſten Blumenſtrauß. Die reine, ſchöne Ruhe inmitten des mannigfaltigſten Getriebes, der größte Reichthum in der einheitlichſten maaßhaltendſten Form ſind es wohl, was dieſen Stücken einen Werth verleiht, in welchem ſie für den Wiſſenden in unvergänglicher Vollkommenheit ſtrahlen werden, wenn ſie einſt auch dem Publikum nicht mehr munden, oder von den Ausübenden nicht mehr zur Darſtellung gebracht werden ſollten.

Nur einige wenige Stücke ſind vom franzöſiſchen Autor für Muſik bezeichnet — der Trauungsmarſch nämlich mit dem darauffolgenden Fandango und die Romanze des Pagen, welche letztere auf die allbekannte, Goethe überall verfolgende Melodie des »Marlborough s'en va en guerre« geſungen werden ſoll — der Text iſt eine leichte, franzöſiſche Chanſon, himmelweit entfernt von der jugendlichen Liebesklage, welche Mozart dem Pagen in den Mund und in's Herz gelegt. Wie ſeltſam zuweilen die Produkte der verſchiedenen Künſte ſich berühren, mag hier erwähnt werden. Zu der Vorſchrift, welche Beaumarchais gibt, welche Stellung die Gräfin, Suſanne und der Page während der Verführung der Romanze zu nehmen haben, macht er die Anmerkung, es ergebe ſich hieraus die Compoſition des

ſchönen Stichs nach Vanloo, bekannt unter dem Namen »la Conversation espagnole«.

Auch die Zahl derjenigen Stücke iſt nicht groß, welche der Librettiſt, jeden Falls nach der Angabe Mozart's, der ſehr genau wußte was er wollte, in das Buch hinein geſchaffen, — ich meine, die er nicht Beaumarchais entlehnt hat. Es ſind dies die Arien der Gräfin und die in der unerreichteſten Schönheit ſtrahlende ſogenannte Garten-Arie der Suſanne. Der erſteren beiden bedurfte der Componiſt vom techniſchen Standpunkte aus, um ſeine erſte Sängerin zufrieden zu ſtellen — vom höheren äſthetiſchen aber um dem Charakter der Gräfin jene ſchöne milde Weihe zu geben. Der letzteren bedurfte Suſanne, welche auch im Luſtſpiel, trotz des gefährlichen Spiels, welches ſie ſpielt, ſich als wahrhaftig liebendes Weib zu offenbaren weiß. Höchſt intereſſant, ja amüſant iſt es aber, die Aeußerungen der Perſonen im Luſtſpiele zu finden, aus welchen der Librettiſt den Stoff zu einigen der Stücke genommen, welche durch Mozart's Genie zu unſterblichen Kunſtwerken geworden ſind und ich kann mich nicht enthalten, einige derſelben wörtlich wiederzugeben. Beim Aufziehen des Vorhangs mißt Figaro die Größe des Zimmers aus und ſagt: „19 Fuß auf 26". — Suſanne frägt: „Sieh doch, Figaro, meinen kleinen

Hut, findeſt du ihn ſo nicht beſſer?“ — Hieraus entſtand das reizende Duett, welches die Oper eröffnet. Cherubin antwortet auf die Vorwürfe, die ihm Suſanne macht, für alle Welt zu ſeufzen, mit den Worten: „Du ſprichſt wahr, auf Ehre! Ich weiß nicht mehr, was ich bin: aber ſeit einiger Zeit fühle ich meine Bruſt bewegt: mein Herz ſchlägt beim Anblick einer Frau: die Worte, Liebe und Luſt machen es erbeben. Und das Bedürfniß, jemanden zu ſagen, ich liebe dich, iſt für mich ſo ſtark geworden, daß ich es, wenn ich im Park ſpaziere, deiner Herrin, dir, den Bäumen, den Wolken, dem Winde, der ſie verjagt, zurufe.“ So bezeichnend nun für den Zuſtand des jungen Menſchen dieſe Worte ſind, die der Librettiſt namentlich durch den Schluß ſeiner hübſchen Verſe noch ausdrucksvoller gemacht hat, ſo geringfügig ſind ſie im Verhältniß zum plaſtiſchen Ausdruck, welchen der Komponiſt ihnen in der Arie „neue Freuden, neue Schmerzen“ gegeben. Tauſendmal haben wir ſeine tief empfundenen, tief charakteriſtiſchen Töne gehört und werden ſie mit demſelben Entzücken ſtets wieder hören — aber jene kleine Tirade kennen wir auf immer, wenn wir ſie einmal geleſen. Nachdem die Gräfin die Intrigue erſonnen, durch welche ſie ihren Gemahl zu überführen und zu beſchämen gedenkt, befiehlt ſie der Suſanne die Feder zu

ergreifen und diktirt: „Wie ſchön iſt's Abends unter den großen Kaſtanienbäumen.“ Suſanne wiederholt: „unter den großen Kaſtanienbäumen — und weiter?“ „Hältſt du dies nicht für ausreichend?“ erwidert die ſchlaue Roſine — „Sicherlich,“ ſtimmt Suſanne ein. Aus dieſen Worten entſtand das unvergleichliche Duett, in welchem nicht allein „die Schönheit des Abends unter den Kaſtanienbäumen“ erklingt, ſondern auch das zierliche Geſchäft des Diktirens, Schreibens und Ueberleſens eines billet doux das ſüßeſte Leben erhält.

Zur ſchnell populär gewordenen Arie des Figaro „Dort vergiß leiſes Flehn“ Mozart läßt ſie ſchon dem Don Juan als Tafelmuſik vorſpielen) führten den geſchulten da Ponte folgende Worte: „Adieu, mein kleiner Cherubin. Du wirſt jetzt ein gar anderes Leben führen, mein Kind: du wirſt nicht mehr den ganzen Tag dich in den Gemächern der Damen umhertreiben: keine Paſtetchen, keine Crémetörtchen, kein Klumpſack, keine blinde Kuh. Tüchtige Soldaten, morbleu, ſonnverbrannt und ſchlecht gekleidet: eine große, ſchwere Flinte: rechts, links, vorwärts, marſch! zum Ruhme; und halte dich unterwegs nicht auf, wenn nicht ein kräftiger Schuß . . . .“ Suſanne unterbricht ihn: „o pfui, wie gräulich!“ Zweifellos erhielt die drollige Ermahnung ſchon durch die netten italieniſchen Verſe ein poetiſcheres

Kleid, aber das Gemiſch von Spott und Ernſt, das anſchaulich Einheitliche möchte ich ſagen, im Vergleiche von Gegenwart und Zukunft, die Anmuth, die über Allem ſchwebt, gaben ihm der Tondichter, deſſen Melodie überdies für ſich ſelbſt uns entzückt, ganz unabhängig von dem, was ſie ſchildert. Und dieſes zu erweckende Wohlgefallen an ihr ſelbſt, mag es zum Enthuſiasmus führen, mag es über die Unterhaltung nicht hinausgehen, hat man ein Recht von der Muſik zu verlangen. Trotz aller Charakteriſtik, aller Tonmalerei, aller kontrapunktiſchen Kunſt, wird ſie zum auferringlichen Luxus, wenn ſie nicht durch ihr eigenſtes Element anzieht, durch den Reichthum und die Schönheit ihrer klanglichen Erſcheinung.

So haben wir denn in der Betrachtung des Figaro geſehen, wie die gleichen dramatiſchen Verhältniſſe und Erlebniſſe, im Luſtſpiel durch die den Spielenden in den Mund gelegten Aeußerungen faſt zum Pasquill werden, während ſie in der Oper durch Geſang und Orcheſterſpiel zum reizendſten poetiſchſten Melodrama umgewandelt erſcheinen. Die höhere Region in der hier alles, vom Zauberſtab der Melodie berührt, lebt und webt, iſt ja bis zu einem gewiſſen Grade auch im Luſtſpiel durch die gebundene Rede zu erreichen — jedoch mit dem Unterſchiede, daß dort, obſchon die

Perſonen in ihrer gehobenen Ausdrucksweiſe doch noch immer die uns gewohnte Sprache ſprechen, der Totaleindruck etwas Gekünſteltes behält (ich erinnere an die ſpaniſche Komödie) — während uns in dieſer höheren Atmoſphäre die Muſik als das durchaus natürliche, ich möchte ſagen Naturnothwendige erſcheint. Wortwitz, Satyre und alles, was dazu gehört, verbinden ſich jedoch ſchlecht mit der Tonkunſt — ſtellt man ſie dennoch im bunten Wechſel nebeneinander, ſo mag eine Poſſe entſtehen, die momentan unterhält, die aber doch ſchließlich für die Poeſie nicht mehr bedeutet, als die Caricatur für die Malerei.

Es wird bald ein Jahrhundert dahin gefloſſen ſein, ſeit unſer Figaro zum erſtenmal ſeine Hochzeit gefeiert und noch ſcheint er in den Flitterwochen. Freilich waren auch die Genieen dreier Nationen bei der Verbindung geſchäftig — die der franzöſiſchen, italieniſchen und deutſchen. Der franzöſiſche beſorgte den geſchäftlichen Theil, er fand die Mittel und Wege — der italieniſche wußte für alles zu Beſorgende die anmuthigſte lieblichſte Redeweiſe — der deutſche ſchüttete den ganzen Reichthum ſeines tief fühlenden Herzens, ſeiner poetiſchen Seele, ſeines humoriſtiſchen Geiſtes und ſeines muſikaliſchen Genie's vor dem Glücklichen aus — und er wußte dieſe Schätze zu bewahren. —

Die Anzahl der Opern, welche ihren Stoff, mehr oder weniger bekannten Dramen entlehnten, ist ziemlich groß, und viele derselben hatten bedeutenden Erfolg, wenn sie auch theilweise gleich den Stücken, auf welche sie gebaut waren, der Vergessenheit anheimgefallen sind. Einestheils ist es immer eine gute Sache, wenn die Charaktere und die Situationen, um welche es sich handelt, schon die Feuerprobe scenischer Verführung glücklich bestanden — anderntheils ist es für die Aufnahme und für das Verständniß der Musik eigentlich vortheilhaft, wenn die Handlung dem Zuhörer bekannt ist und er nicht ängstlich den allzu knappen Motivirungen, wie sie der Oper eigen, nachzuspüren braucht. Die italienischen Librettisten haben es sich mit diesen Umgestaltungen immer sehr bequem gemacht. Sie entnahmen dem Drama die Culminationspunkte, brachten diese in musikalische Verse und überließen das Uebrige dem Komponisten. Im Otello von Rossini z. B. (einer Oper, die trotz ihrer Schönheiten zu sehr in der freilich von Rossini selbstgeschaffenen Mode geschrieben ist, um sich noch halten zu können), finden wir den Triumph des Otello, die vom Vater beabsichtigte Vermählung der Desdemona mit Rodrigo, den Kampf der Nebenbuhler, den Fluch des Vaters und die durch Jagos Einflüsterungen erhöhte Eifersucht des Otello, die zur

bekannten Katastrophe führt. Hier kann nun freilich nicht die Rede davon sein, daß der Dichter vom Musiker ausgestochen werden. Aehnlich steht es mit den Versuchen, die von Zingarelli, von Bellini und auch neulich von Gounod gemacht worden sind, sich der Tragödie „Romeo und Julie" zu bemächtigen, wenn dem letztern von den französischen Textverfertigern auch etwas viel tiefer Eingehendes geboten worden ist, als seinen italienischen Vorgängern. Wo ein großer dichterischer Genius mit dem Aufgebote seiner ganzen Kraft, einen Charakter entwickelt, ein Seelenleben in seinen verborgensten Winkeln dargelegt hat, eine Handlung in organischster Weise aus dem Zusammentreffen der sie bedingenden Persönlichkeiten hervorgehen läßt, wird der Komponist ihm nicht folgen, dem Gegebenen nichts Ebenbürtiges schaffen können. Die Musik findet ihre Kraft und Macht vor allem da, wo sie es mit dem fest geschlossenen Charakter — mit der klar gewordenen Situation zu thun hat. Sie gleicht hierin, wie ich schon angedeutet, der Malerei — nur daß sie eine Folge von innerlich zusammenhängenden Bildern zu geben und sie mit dem pulsirendsten Leben auszufüllen vermag. Geringere dramatische Produktionen werden daher, wenn sie nur Charaktere und Situationen enthalten, die der Musik zugänglich,

vielleicht beſſer als Unterlage für Operntexte dienen als Meiſterwerke erſten Ranges. So hat Bellini in ſeiner Norma, deren Buch von Romani übrigens eine treffliche Dichtung iſt, das franzöſiſche Originaldrama von Soulié weit überboten, und daß ſelbſt der große Molière mit ſeinem ziemlich vergeſſenen Don Juan nicht an den unſeres Mozart reicht, iſt bekannt. Dennoch ſcheint mir nichts dagegen einzuwenden, wenn ſich die Komponiſten an den höchſten dramatiſchen Dichtungen, in ſofern ſie der Muſik zugänglichen Stoff bieten, immer wieder einmal verſuchen. Das poetiſch Bedeutendſte und Tiefſte, was jene enthalten, wird ja nicht verderben, kaum geſtreift — und warum ſollte man nicht das Lyriſche darin gerne von „holden Tönen" verklärt hören wollen? Schillers Tell wird leben ſo lange es ein deutſches Volk gibt, und wenn Roſſini's Melodieen längſt verklungen ſein werden — aber warum ſollte dieſes Jahrhundert ſich nicht an deren Schönheit erfreuen? So mag es vom patriotiſchen Standpunkte, und gewiß auch von einem allgemein äſthetiſchen, Manchen mißfallen, daß der Gounod'ſche Fauſt ſich in Deutſchland ein ſo großes Publikum erobert — aber im Grunde tritt ſein Werk nicht allein der Goethe'ſchen Dichtung nicht zu nahe — es berührt ſie kaum. Die Liebe und das Leid des armen Gretchens boten dem

Tondichter jene lyriſchen Momente, deren er vor Allem bedarf — aber der unerſättliche Wiſſens- und Erkennensdurſt des Fauſt, die dämoniſche Klugheit des Mephiſto, der in der Oper eigentlich zu einem ſehr dummen Teufel geworden, werden jedem Gebildeten deshalb nicht weniger eine ewige Nahrung für Geiſt und Seele bleiben. Gounods Muſik wird verweht ſein, andere Tonſetzer werden ſich vielleicht wieder jener ewigen Herzenstragödie für ihre Melodien bemächtigen — und unſere deutſche divina Commedia wird nicht aufhören, auf ihrer lichten Höhe zu thronen. Denn der Ton verklingt und das Wort beſteht.

Zur Eröffnung des neuen Lokales für das Kölner Konservatorium.

Geehrte Anwesende! Das Worin, in welchem wir, im materiellen Sinne genommen, unser Leben durchleben, ist bekanntlich für dasselbe von der größten Wichtigkeit. Kaum darf man heutigen Tages noch von der körperlichen Hülle sprechen als der Wohnung unserer Seele — mag es hiermit im physiologischen Sinne beschaffen sein wie es wolle —, in dem der Erscheinung und der Wohlfahrt ist diese Wohnungsfrage wohl die wichtigste von Allen. „Kleider machen Leute," sagt man. Fast könnte man daran glauben wenn man sieht, welche Anstrengungen gemacht werden, um diese intimsten Wohnungen unseres Individuums zu verherrlichen —. Das Land, die Provinz, die Stadt, das Dorf, von großen und kleinen Menschheitstheilen bewohnt, bilden die erste Basis ihres Wohlergehens. Von der Hütte

des Tagelöhners bis zum Palaſt des Fürſten, welch eine Reihe der mannichfachſten Erſcheinungen, die Kunde geben von den Bedürfniſſen und Anſprüchen derer, die darin hauſen. Von der Werkſtätte des Handwerkers bis zu den Tempeln die der Kunſt, der Poeſie, der Gottheit ſelbſt geweiht ſind, welch ein Reichthum von Erfindung und Thatkraft, um durch die Räumlichkeit gerecht zu werden den erſten Bedürfniſſen wie den höchſten Gedanken und Anſchauungen der Menſchheit! Kein Wunder iſt es, wenn man an die Errichtung, an die Wahl, an die Veränderung einer Stätte, für welches Thun und Treiben es ſei, mit dem größten Ernſte herantritt. Hängt doch ſo unendlich viel davon ab. Nicht allein angemeſſen ſoll der Raum ſein der ſich darin entwickelnden Thätigkeit — fördernd ſoll er auf dieſelbe wirken. Befreiend in jedem beſten Sinne möchte ich den Einfluß nennen, den man von ihm verlangen kann — befreiend von jeder hemmenden Aengſtlichkeit unſerer Lebensäußerungen — freies Athmen geſtattend dem freien Geiſte. So haben wir uns denn auch heute hier nicht ohne einige Feierlichkeit verſammelt, um die Stätte einzuweihen, welche der ſchönen Kunſt der Töne und ihren Jüngern bereitet worden. Werke hoher Meiſter ſollen hier zur Aufführung gelangen, friſche Kräfte ſollen hierzu gebildet werden, — ja, wo

möglich ſollen neue Meiſter aus dieſer Schule hervorgehen, um ſich jenen anzuſchließen, welche durch ihre Thätigkeit ſo viel Glück und Freude der Welt geſchenkt. Aus den Lernenden, die zu uns kommen, ſollen Lehrende werden, um das Verſtändniß, die Uebung, die Liebe unſerer Kunſt in ſtets ſich erweiternden Kreiſen zu verbreiten. Die ſo unendlich verſchiedenen Keime, welche die Natur in gleichgültiger Rückſichtsloſigkeit ausſtreut, ſollen hier mit jener liebevollen Emſigkeit gepflegt werden, ohne welche weder Blüthen noch Früchte zu erwarten ſind. — Wohl zu keiner Zeit war die Anzahl derer, die in der Tonkunſt ihre Lebensaufgabe ſuchten, ſo groß wie heutigen Tages. Glücklicher Weiſe bietet der Cultus ihrer ſo weit verbreiteten Kirche unendlich vielen Stoff zu lohnender Thätigkeit, denn ſie bedarf der mannigfaltigſten Kräfte, um die nach künſtleriſcher Erbauung ſtrebenden Gemeinden zu befriedigen! Wie innig verwebt iſt ſie mit dem Leben, vom kleinſten Kreiſe der Familie an, durch Luſt und Leid menſchlichen Schickſals bis zu ihren an Tauſende gerichtete Offenbarungen des Genius! Und ſo abſorbirend iſt ſie, daß ſie die kleinſte Kraft gern benutzt, während ihr die höchſte kaum genügt. Schiller's herrliche Verſe: „Immer ſtrebe zum Ganzen! und, kannſt du ſelber kein Ganzes werden, als dienendes Glied ſchließ' an ein Ganzes dich an!"

finden in keiner Kunstübung solch erfreuliche Anwendung als in der unsern. Der Baumeister, wenn er für Jahrhunderte seine Monumente hinstellt, bedarf eifriger, thatkräftiger Arbeiter — aber der Architekt luftiger Tonbauten bedarf innerlich gehobener, ja, enthusiastischer Helfer. Und der Enthusiasmus gleicht einer guten That — er ist für Niemanden lohnender als für den, von dem er ausgeht. Freilich ist es mit dem Enthusiasmus nicht gethan, und nicht laut genug kann man Jedem, der sich der Tonkunst weihen will, zurufen, es nicht mit allzu leichtem Herzen zu thun. Unsere Kunst verlangt die unbedingteste Hingabe; Herz und Hand, Sinn und Geist, den ganzen vollen Menschen nimmt sie für sich in Anspruch. Und vor Allem verlangt sie hohen Muth — denn es gilt zu kämpfen — zu kämpfen bis ans Ende — mit sich und mit Anderen — mit der eigenen Natur und mit den Verhältnissen. Der ausübende Jünger, — welcher Ausdauer bedarf er nicht, bis es ihm, auch nur in einem gewissen Grade, gelungen, sich die Organe, deren er benöthigt, dienstbar zu machen! Der musikalische Sinn selbst sträubt sich gegen Uebungen, die ihm zuwider sind und ohne welche er doch gänzlich unvermögend bleibt, zur Geltung zu gelangen. Auf der einen Seite liegt die Gefahr, zu wenig zu thun, um den angestrebten Zweck zu erreichen — auf der

andern diejenige, unterzugehen in dem, was nur Mittel sein soll. Das, was man den Kampf zwischen der Materie und dem Geiste zu nennen gewohnt ist, stellt sich vielleicht nirgends frappanter dar, als bei der Arbeit, die man dem Arm und der Hand, der Lunge und der Kehle zumuthet, um sie zur Wiedergabe der geistigsten Gebilde zu befähigen. — Die Schule, die der Tondichter durchzumachen hat, um sich die Herrschaft zu sichern über die Geschöpfe seiner Phantasie, ist eine weniger widerstrebende, aber nicht weniger strenge. Hier liegt der Kampf zwischen derjenigen Freiheit, die sich dem vernünftigen Gesetze gern und willig fügt, und derjenigen, die mehr das Produkt ungezügelten Triebes als klarer Anschauung ist. Wie weit diese Anschauungen auch hier wie anderswo aus einander gehen mögen, nie wird derjenige etwas wahrhaft Lebensfähiges zu schaffen im Stande sein, der nicht im Schweiße seines Geistes gearbeitet und gerungen, wenn auch das Beste das Geschenk einer gütigen Gottheit ist und bleibt. — Es tritt der Kampf um die gemeinen Bedürfnisse des Lebens heran, der Kampf um das Dasein im engsten Sinne des Wortes. Millionen kämpfen ihn — aber Wenige mit dem innern Streite, der allzu leicht beim Tonkünstler eintritt. Im Allgemeinen schlecht belohnt, wenig geehrt, handelt es sich bei Tausenden von uns darum, ob sie

in ihrer nervenverzehrenden Thätigkeit die Kraft behalten, dem einigen Gotte zu dienen oder das goldene Kalb anzubeten. Unsere vollste Achtung werde den Ersteren, ein milderes Gericht als in manchen anderen Fällen werde den Letzteren zu Theil, denn ihre Aufgabe geht oft über das hinaus, was Menschen möglich. — Wenigen Auserkorenen ist es gegönnt, ausgestattet mit höherer Begabung, sich ausschließlich den idealen Aufgaben der Kunst zu widmen. Sie treten mit ihrer vollen Persönlichkeit dem Publikum gegenüber — und der schwerste Kampf beginnt. Hier gilt es echten künstlerischen Muth zu beweisen — einen Muth, der nicht geringer als der des Staatsmannes, als der des Kriegers — man muß nach dem Worte des Dichters das Leben einsetzen, um es zu gewinnen. Ueberzeugungstreue ohne Selbstüberhebung — Ausdauer am guten wie am schlimmen Tage — Redlichkeit und Ehrlichkeit in dem, was man leistet, und in der Weise, wie man es zur Geltung zu bringen sucht — Verschmähung eitlen Flitters neben der Freude am Erfolge —. Man darf die Sympathieen der großen Masse nicht überschätzen und nicht zu gering achten — sich nicht beugen lassen durch die Gemeinheit, wenn sie an Einen herantritt, nicht durch den Hochmuth, wenn er auf Einen herabsieht. In Einem Worte: man muß ein Mann sein, sein Bestes thun und den Rest höheren

Mächten überlassen. Das ist leicht gesagt — aber schwer ausgeführt. Denn es handelt sich dabei um das theuerste Besitzthum des Menschen — um sein tiefstes Ich und um den Glauben daran.

Was kann nun die Schule thun, um ihre Jünger auszustatten für ihre künstlerische Lebensreise? Nicht so viel als sie möchte, als sie vielleicht sollte — wir müssen es eingestehen. „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt." So können wir denn auch sorglich arbeiten für die Erziehung des ersteren, und müssen es bei Weitem zum größern Theile der Zukunft überlassen, das hinzuzubringen, was diesem erst die höhere Weihe gibt. Nicht als ob es an Vorbereitung dazu fehlte. Wir verlangen vom Schüler Ernst, Fleiß, Gemüth, Ausdauer — und das sind tüchtige Disciplinen. Wir verlangen Gehorsam dem Gesetze gegenüber, — Bescheidenheit, — Achtung vor dem Großen und Schönen, womit wir ihn bekannt, was wir ihm klar zu machen suchen. Aber vor Allem ist es unsere Pflicht, ihn zu einer möglichst hohen Stufe — professioneller Ausbildung muß ich es nennen — zu verhelfen — denn nur auf dieser Grundlage kann er eine sich und Andern Nutzen bringende Thätigkeit entfalten. Nichts ist verderblicher in der Kunst wie im Leben als ein oberflächliches sich Ergehen in

ſogenannten Ideen ohne die kräftige Unterlage realer Fertigkeit, realen Wiſſens und Könnens. Und ſo wende ich mich denn an meine geehrten Collegen mit der wohl überflüſſigen Bitte, fortzufahren in den Bemühungen, welchen Sie Sich bisher mit ſo viel Treue und Liebe, mit ſo viel Einſicht und Talent unterzogen und Sich nicht dadurch entmuthigen zu laſſen, daß die Ergebniſſe nicht immer Ihren Wünſchen entſprechen. Wenn einestheils bedeutende Begabung immer eine ſeltene Erſcheinung bleibt, wenn in der Jugend und in der unzureichenden Vorbildung ſo mancher Schüler Hinderniſſe liegen, welche auch die energiſchſte Pflege nicht immer zu überwinden vermag, ſo müſſen andererſeits ſo viele treffliche Reſultate, die ſchon gewonnen worden, Ihnen eine hohe Befriedigung geben und auch die Betrachtung Sie kräftigen, daß auch die kleinſten Adern dem Blutumlaufe nothwendig ſind, und Sie Sich das Zeugniß ausſtellen dürfen, überall geſundes Blut zu ſchaffen. Wie viel des Guten aber unſere Schule ſchon hervorgebracht, wird nicht allein hier und in der ganzen Provinz jedem vorurtheilsloſen Beobachter vor Augen treten — in weit entfernten Städten und Ländern findet ſich Gelegenheit, die glücklichen Spuren des Einfluſſes Ihrer Zöglinge zu beobachten. Den anweſenden und abweſenden Schülern wünſche ich vor Allem Glück

daß wir in den Stand geſetzt worden, ihnen dieſe Räume zu öffnen, in welchen ſich weder der Anzahl der Zuſammenſtrebenden, noch der Anzahl der zu ertheilenden Lehrſtunden Schwierigkeiten entgegenſtellen. Möchten ſie nur immer mehr von der Ueberzeugung ſich durchdrungen fühlen, daß es ganz und gar bei ihnen liegt, je nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten, Achtungswerthes in ihrer Kunſt zu erreichen. Es gehört vor Allem hierzu, daß ihr Studium nicht neben ihrem Leben herſchleiche, ſondern daß es daſſelbe beherrſche. Ernſt nennt der Dichter das Leben und heiter die Kunſt. Heiter jedoch iſt das Leben in Ihren Jahren, aber ernſt muß Ihnen die Kunſt ſein, jetzt und immer. Und je ernſter ſie Ihnen iſt und bleibt, je mehr werden Sie dem Genießenden ſie heiter zu machen verſtehen — denn jene olympiſche Heiterkeit, von der der Dichter ſpricht, ſie entſteht nur dort, wo alle Mühe künſtleriſcher Arbeit entweder wegfällt oder wenigſtens gänzlich verborgen bleibt. —

Die hier zahlreich verſammelten Freunde und Förderer unſerer Beſtrebungen begrüße ich dankbar und freudig bewegt. Seit einer Reihe von Jahren ſind Sie uns treu geblieben und haben nicht aufgehört, die klingende Speiſe zu ſpenden, ohne welche auch die geiſtigen Exiſtenzen nicht zu beſtehen vermögen. Wir fürchten nicht, daß dies aufhören könnte — aber wir

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

bitten Sie, unſerer Thätigkeit und deren Ergebniſſen etwas mehr von jener perſönlichen Theilnahme zuzuwenden, welche ſo erfriſchend, ſo ermuthigend, ſo belebend wirkt, wo ſie ſich zeigt. Wenige Dinge mag es geben, bei welchen es mit ſo viel Wohlgefallen verbunden iſt, den Fortſchritten begabter Schüler zu folgen, als bei der ausübenden Tonkunſt. Was fehlt, was hinzukommt, was endlich erreicht wird — man beobachtet es mit gleichem Intereſſe — man hört es wachſen. Geben Sie uns, zu allem Uebrigen, im Laufe des Jahres einige Abendſtunden, — wir werden Ihre Gegenwart als ein koſtbares, ehrenvolles Geſchenk betrachten, und Sie nicht bedauern laſſen, es uns geboten zu haben. — Nicht beſſer glaubten wir dieſe ſtattlichen Räume einweihen zu können, als indem wir Ihnen eine Reihe von Schöpfungen derjenigen Meiſter vorführen, welche wir vor allen Anderen verehren und lieben und mit deren Werken wir den Sinn unſerer Zöglinge zu bilden, zu erfüllen, für unſere künſtleriſche Pflicht halten. Wie verſchieden auch die Individualitäten dieſer herrlichen Männer, — den weſentlichſten und höchſten Anforderungen, welche an die Kunſt zu ſtellen ſind, entſprechen ſie alle, wenn auch nicht in gleichem Grade. Ihre Erfindungen ſind reich und geſund — organiſch gewachſen auf dem Grunde

ihrer fruchtbaren Seele. Nicht dem klügelnden Verstande, nicht witziger Combination verdanken sie ihr Dasein — sie sind der ehrliche, wahre, einfache Ausdruck ihrer Persönlichkeit — voll und reich in sich selbst, nicht prunkhaft aufgeputzt, um Armuth zu verbergen. Dieselbe klare logische Sprache sprechen alle diese Meister, wie eigenartig auch der Inhalt dessen ist, was sie sagen. Sie verfallen weder in affectirte, überreizte Ueberschwänglichkeit, noch in gemeine Frivolität. Sie beherrschen ihre Kunst, aber als weise Monarchen, nicht als launenhaft zügellose Despoten. Der Schönheit huldigen sie und „mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft" erfüllen sie unser Ohr mit Wohlklang, verschmähend jene prickelnden Reizungen welche die Nerven erregen ohne in die Seele zu dringen. Dem jüngsten Gemüthe bieten sie die heilsamste, anmuthendste Kost — und bis ans Lebensende erfüllen sie jeden wahren Musiker mit Ehrfurcht, Bewunderung und Liebe. Die Gesammtheit ihrer Werke bildet ein Evangelium der Tonkunst.

Nicht kann ich diese Stelle verlassen, ohne einige Worte zu richten an die geehrten Männer, welche, den Vorstand unseres Conservatoriums bildend, in eben so uneigennütziger als nützlicher Weise sich der Verwaltung unseres Instituts unterziehen. Ich spreche Ihnen in

meinem und meiner Collegen Namen den wärmsten Dank aus für ihre fördernden Bemühungen. Einen bessern Lohn, als solche arme Worte zu geben vermögen finden sie im Hinblick auf alles Gute, was dieser jungen musikalischen Pflanzstätte entsprossen. Nachdem ich die pädagogischen Ergebnisse schon berührt, weise ich hier nur noch darauf hin, wie durch die Errichtung unserer Schule stets ein Kreis ausgezeichneter Tonkünstler der Stadt gewonnen worden, deren Thätigkeit der allgemeinen musikalischen Bildung zu Statten kommt, und wie vielen strebsamen jungen Leuten beiderlei Geschlechts es gelungen ist, durch die hier genossene Ausbildung zu einer ehrenwerthen gesicherten Stellung zu gelangen. So wollen wir denn hoffen, daß durch eine lange, lange Reihe von Jahren unser kölnisches Conservatorium stets in reicherer und bedeutsamerer Blüthe stehen und wachsen möge und wollen uns gern an dem Gedanken erfreuen, daß noch späte Enkel den hier versammelten Stiftern und Gönnern der Anstalt eine dankbare Erinnerung bewahren werden.

Die Entlehnungen Händel's.

Victor Schoelcher, ein liebenswürdiger, aber sehr radicaler Franzose, Mitglied der Versailler Versammlung, hielt es für angemessen, sein Vaterland mit dem Beginne der napoleonischen Herrschaft zu verlassen und sich jenseits des Canals eine unantastbare Stätte zu sichern. In London muß ihm die große Gestalt Händel's einen überwältigenden Eindruck gemacht haben. Ist doch auch Händel der einzige Dichter (im weitesten Sinne des Wortes), der über der ungeheuren Metropole im hellsten, ununterbrochensten Lichte strahlt, fast dem Michel Angelo in Rom vergleichbar. Man kann lange in London leben, ohne an Shakspeare auch nur gemahnt zu werden, und bei dem elenden Zustande der dramatischen Kunst in England denkt man wenig daran, ihn da zu verherrlichen, wo es vor Allem geschehen müßte, auf der Bühne. Händel's Werke hingegen bilden fort-

während den besten und gewichtigsten Theil aller musikalischen Aufführungen, und mit welch kolossalem Aufwande von Mitteln man bei den Händel-Festen seine Oratorien einem Publikum verführt, das hinreichen würde, einige Städte zu bevölkern, ist bekannt. Schoelcher, der ein enthusiastischer Freund der Musik, muß, wie gesagt, sehr ergriffen davon gewesen sein, denn schon im Jahre 1857 veröffentlichte er einen dicken Oktavband: „Das Leben Händel's", ein Buch gewissenhafter Forschung und liebevoller Arbeit. Sonderbarerweise erschien nur um ein Jahr später der erste Band von Chrysander's „Händel" — einem Werke, welches freilich viel höhere Anforderungen an sich selbst stellt, aber noch immer seiner Vollendung entgegenharrt.

Bei Gelegenheit des Dettinger Teteums spricht Schoelcher mit Entrüstung von den Aussprüchen englischer Musiker und Musikgelehrten, die Händel beschuldigen, sich einzelne Motive, Fragmente, ja ganze Stücke anderer Componisten angeeignet zu haben. Novello sage: „Händel habe Kiesel aufgelesen und sie in Diamanten verwandelt," und Sir G. Smart: „er habe Diamanten genommen und sie geschliffen". „Eine ganze Anzahl Sätze des Dettinger Teteums sei einem gleichen Werke Urio's entlehnt, und was Dr. Crotch Alles erzähle, mache Händel zu einem musikalischen Carteuche. Und doch,

ſagt Schoelcher, war Händel ſo entfernt davon, ſich mit falſchen Federn ſchmücken zu wollen, daß er im Manuſcripte des „Meſſias“ bei dem Paſtorale die Anmerkung hingeſchrieben, die Melodie ſei eine von den römiſchen Pifferari geſpielte — und der einfache, treffliche und ſo reiche Mann habe Anderen ihr Gut entwenden wollen? Unmöglich. „Alle dieſe ſogenannten Diebſtähle ſind zufällige, flüchtige und nicht gewollte Aehnlichkeiten.“

Ganz anders Chryſander, und hier muß man wörtlich citiren. Es handelt ſich um ein Magnificat von Erba, welches Händel im „Iſrael in Egypten“ benützt hat. „Bei dieſer Umſchmelzung,“ ſagt Chryſander, „kommen in rein geiſtiger wie in muſikaliſcher Beziehung Dinge zu Tage, die von Grund aus neu und ſo völlig überwältigend ſind, daß ein Beobachter Mühe hat, ſich bei der Unterſuchung das nöthige Gleichmaß zu bewahren. Das, was er Note für Note beibehielt, und das Andere, was er in ungeahnter Weiſe gänzlich neu geſtaltete, Alles iſt ſein eigen geworden. Wie groß Händel iſt und welche überragende Stellung er den andern Tonkünſtlern gegenüber einnimmt, wird durch ſolche Arbeiten erſt recht handgreiflich. Bei genügender Einſicht in das hier vorliegende Verhältniß kann der Gedanke an Beraubung gar nicht aufkommen, und nicht minder gewiß

iſt, daß es nicht Uebermuth war, was ihn zu ſolcher Umarbeitung trieb. Es war der Drang ſeiner künſtleriſchen Natur, Tongedanken, die er in halber Geſtaltung und, was damit gewöhnlich zuſammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen ſah, nicht untergehen zu laſſen. Daß er ſogleich erkannte, wo ſie hingehörten, daß ſie ihm nun ohne Weiteres in vollkommenerer Geſtalt und als Verkündiger großer Begebenheiten verſtanden, das iſt das Unbegreifliche dabei. Hier wirkte ſein Geiſt wie eine Naturgewalt, die alle berechnende Ueberlegung weit hinter ſich läßt." Und weiterhin: „Und wenn Händel aus Kirchen-, Inſtrumental- und Kammerſtücken eigenen und fremden, Oratorien baute, was that er denn Anderes, als was Shakeſpeare that, wenn dieſer aus Novellen, Schauſpielen, Chroniken und Lieder ſeine Dramen geſtaltete?"

Chryſander verweiſt nun auf einen folgenden Band, wo die Umbildung des Erba'ſchen Magnificats für das Oratorium „Iſrael" zur Sprache kommen werde. Aber unſere Begierde, mehr zu erfahren, wird getäuſcht. Denn bei der Beſprechung jenes Oratoriums heißt es: „Da ſich inzwiſchen noch manches Andere gefunden hat, ſo wäre zu einem ſehr ausführlichen Berichte hinreichender Stoff vorhanden. Eine genügende ſachliche Be-

ſprechung — und mit einer ungenügenden könnte Niemandem gedient ſein — würde aber, vereint mit dem, was die übrigen Werke betrifft, ein Buch füllen, möge denn auch lieber für ein ſolches zurückgeſtellt bleiben."

Nach dieſem abermaligen Verweiſen auf ſpätere Arbeit und zwar an der Stelle, wo ein Bericht über die Quellen des „Iſrael in Egypten" unbedingt hingehörte, konnte es faſt den Anſchein gewinnen, als ſei das nähere Eingehen auf den Gegenſtand Herrn Chryſander trotz ſeiner Anſchauungsweiſe nicht recht behaglich. Aber dem iſt nicht ſo. Denn wir erhalten als fünften Band der von Chryſander herausgegebenen: „Denkmäler der Tonkunſt" das Tedeum von F. A. Urio „als Quelle zu Händel's „Saul", „Allegro", „Dettinger Tedeum" ꝛc. — mithin ein handgreifliches Document zum Auffinden jener ſo geſchmähten und geprieſenen Entlehnungen.

Dieſes Werk eines wenig bekannten Tonkünſtlers zeigt uns einen Componiſten von nicht gewöhnlicher Bedeutung. Seine Motive haben das kernig diateniſche, geſund rhythmiſche Weſen der damaligen Zeit. Ihre Bearbeitung in fünfſtimmigen Chören, ein-, zwei- und dreiſtimmigen Soloſätzen zeigt den geübten Contrapunktiſten mit einem Hange zur Vielſtimmigkeit, mit welchem die Kraft zuweilen nicht gleichen Schritt hält und welcher hie und da harmoniſche Incorrectheiten veranlaßt

(abgesehen von den Fehlern, die dem Stecher und Corrector offenbar zur Last zu legen sind). Daß man die Composition beim ersten Anblick Händel zuschreiben könnte, ist sehr natürlich, denn gar Vieles, was sie enthält, findet sich bei diesem wieder, und sie hat ganz offenbar beim Componiren des Dettinger Tedeums als eine Art von Skizze gedient. Und was hiebei nicht tauglich erschien, hat in anderen Werken Händel's ein Unterkommen gefunden. Aber freilich in wunderbar genialer, des außerordentlichen Meisters würdiger Weise.

Musik ist nicht zu beschreiben, und um sich mit einiger Klarheit im Einzelnen darüber mitzutheilen, müßte man, wenn nicht das Clavier doch mindestens Notenpapier zu Hilfe nehmen. Einige Andeutungen müssen daher hier genügen. Schon die Eintheilung des Textes für die einzelnen Musikstücke ist der Hauptsache nach in den beiden Tedeums dieselbe, wobei bemerkt werden muß, daß Urio die lateinischen Worte, Händel die englische Uebersetzung benutzt hat. In einigen Fällen vereinigt Letzterer eine größere Anzahl von Versen zu einem jener breit angelegten Sätze, wie sie jedem ernsteren Musikfreunde bekannt sind, während der Italiener mehrere kleine Stücke daraus bildet. Besonders auffallend ist, daß in der Anwendung des Chores sowie einzelner oder mehrerer Solostimmen Händel fast

durchwegs der Anlage Urio's folgt. Von der unendlichſten Mannichfaltigkeit, für den Muſiker vom höchſten Intereſſe, iſt es aber nun, zu betrachten, in welcher Weiſe Händel mit denjenigen Motiven verfährt, die er ſich zu eigen macht. Bald verſchönert er ſie durch kleine Aenderungen, bald bildet er ſie breiter aus oder wendet ſie anders in der Modulation. Er benützt ſie als Gegenſätze zu eigenen Themas oder bereichert ſie mit ſolchen. Ein kurzes Vorſpiel, welches Urio dem Winde preisgegeben, wird unter Händel's Händen zur charakteriſtiſchen Begleitungs-Figur eines längeren Satzes; ein paar verlorene Takte werden einem bedeutungsvollen Stücke als Hauptgedanke gegeben. Eine Fuge, welche freilich im Weſentlichſten ſehr ſtark benutzt iſt, gelangt durch Verſetzung in eine andere Tonart, durch offenliegendere Stimmeinſätze, durch eine gewaltige Steigerung gegen den Schluß, zu kaum geahnter Wirkung. Dann aber wird auch wieder Händel durch den Hauch einer Harmoniefolge, durch ein paar unſcheinbare Noten, durch ein zufälliges kleines rhythmiſches Motiv zu einer tiefmächtigen Erfindung angeregt, deren Embryo man nie hier ſuchen würde, wüßte man nicht, wie nachhaltig ſeine Beſchäftigung mit dem Werke Urio's geweſen. Die Compoſition des Dettinger Tedeums fällt nämlich in das Jahr 1743. Aber ſchon das Oratorium „Saul“,

geſchrieben 1738, trägt die Spuren der Vertrautheit mit dem Tedeum des italieniſchen Meiſters. Und zwar ſind es unter Anderm gleich die erſten acht, vom Componiſten ſelbſt ganz unbeachteten Takte, welche Händel auf die originellſte Weiſe verwerthete. Er machte daraus das Thema zu einem Glockenſpiel (vielleicht ein kleiner Anachronismus!?), welches den Geſang der iſraelitiſchen Jungfrauen begleitet, wenn ſie dem jungen Hirtenknaben mit den geflügelten Worten zujauchzen: „Saul hat Tauſend geſchlagen, David aber Zehntauſend!“

Auch Händel hat Zehntauſend geſchlagen, und bei ihm wie bei anderen großen Siegern wird das Publicum nicht viel danach fragen, welcher Mittel er ſich bedient. Denn das Molière'ſche Wort: „Ich nehme das Meine, wo ich es finde,“ ſcheint er in Wahrheit zu einem Glaubensartikel gemacht zu haben, wenn er es auch ſchwerlich kannte. Dr. Crotch, ein engliſcher Muſiker, der eine ungeheuerliche Anzahl Händel'ſcher Oratorienſätze auf ungeheuerliche Weiſe für die Orgel geſetzt, aber trotzdem keinesfalls ein Gegner des erlauchten Meiſters geweſen, nennt eine unwahrſcheinlich große Anzahl von Componiſten, welchen Händel Motive zu Chören, Arien und Fugen, ja ſogar ganze Sätze entlehnt habe. Von Deutſchen: Kuhnau, Haber-

mann, Muffat, Kerl, Telemann; von Italienern: Leo, Porta, Carissimi, Stefani, Vinci, Corelli, Buononcini und Andere. Das Buch, welches Herr Chrysander in Aussicht gestellt, wird uns hierüber aufklären. Denn wenn er auch in solchen Entlehnungen oder vielmehr in der Anwendung derselben nur neue Beweise für die von Niemanden angezweifelte Größe seines Helden findet, so ist trotzdem doch nicht vorauszusetzen, daß er deren gelten läßt, für welche nicht die stichhaltigsten Beweise aufzufinden sind. Uns möge aber die Frage einige Augenblicke beschäftigen nach der Gerechtigkeit solcher Aneignungen. Denn wie viel man auch dem Genius verzeihen mag (und die Verzeihung wird leicht, wo die Bewunderung mit ihr Hand in Hand geht), den ewigen Gesetzen, welche die Menschheit regieren, bleibt er unterthan.

Ich weiß, daß mir nichts angehört
Als der Gedanke, der ungestört
Aus meiner Seele will fließen,

ruft Goethe aus — und beredter ist der Glaube an das vielverkannte geistige Eigenthum wol nie ausgesprochen worden. Gerade weil der Gedanke erfunden, weil er unwillkürlich uns entströmt, empfinden wir seine Zugehörigkeit so tief — ja eigentlich als ein Stück unseres eigensten Wesens. Und je stärker ein bedeuten-

der ſchaffender Geiſt das fühlen muß beim perſönlichen Schaffen, je größer ſollte ſeine Achtung ſein vor dem Eigenthum auch des geringſten Genoſſen. Was er mit deſſen Aneignung erreicht, was er durch ſeine höhere Kraft daraus macht und der Welt ſchenkt, ändert das urſprüngliche Verhältniß nicht. Wird man dem Bildhauer erlauben, auch nur ein Stück rohen Marmors zu ſtehlen, weil er im Stande iſt, die Statue einer Göttin daraus zu ſchaffen?

Ohnehin, wie viel verdanken die Männer, welche berufen waren, eine große Periode geiſtigen Schaffens abzuſchließen, wie viel verdanken ſie ihren durch ſie verdunkelten, ja vergeſſenen Vorgängern! Die Mittel zu welchen dieſe gelangt, ſie finden ſie zu freier Anwendung vor — die Formen, welche dieſe organiſch entwickelt, ſie ſtehen ihnen zu Gebote — ſie athmen die reinere Luft, ſie erfreuen ſich des helleren Lichtes, ſie nähren ſich mit kräftigeren Stoffen. Sie drücken einer Maſſe von Gedanken, von welchen die geiſtige Atmoſphäre erfüllt werden, den Stempel ihrer mächtigen Individualität auf, und nach *ihrem* Namen nennt die Nachwelt eine ganze Epoche und ſucht deren Charakter nur in ihren Werken.

Bei dieſem allgemeinen Sicherfüllen mit dem, was ihnen Vergangenheit und Gegenwart bot, haben denn,

um zu unſerem ſpeciellen Falle zurückzukehren, die großen Tonmeiſter es bewenden laſſen. Die Händel'ſche Aneignungs-Methode zu höheren Zwecken blieb ihnen, einige wenige ſeltene Fälle ausgenommen, fremd. Daß auch ſie mit dem kühnen Geiſte des Genies muſikaliſche Transſubſtantiationen vollbringen konnten, beweiſen eben jene Ausnahmsfälle, wie die Umgeſtaltungen einer Bach'ſchen Gigue zur großen Arie in A-dur im dritten Acte der „Iphigenie in Tauris" von Gluck, oder die leichte Anlehnung des Beginnes des Mozart'ſchen Requiems an den Einleitungschor der Händel'ſchen Trauer-Ode auf den Tod der Königin Carolina. So ſelten eine hohe Meiſterſchaft iſt, ſo viel bequemer bleibt es doch immer, ſie am gegebenen Stoffe zu bewähren, als am ſelbſtgeſchaffenen, ſchon aus dem Grunde, weil man bei der Wahl mit viel ruhigerer Objectivität zu Werke gehen kann. Manches wäre Manchem mit Manchem gelungen, was er auf dem engen Pfade muſikaliſcher Tugend nie erreicht.

Die Vertheidiger Händel's werden vielleicht auch noch Karl Maria v. Weber citiren, der in ſeinem ewig jungen „Freiſchütz" einige Volksmelodien und Tanzweiſen benützt haben ſoll. Jedenfalls hat auch er ſie an die richtige Stelle geſetzt. Aber der Unterſchied iſt ſchon deßwegen groß, weil es Volkslieder ſind — ein

Gemeingut, wie es kaum ein zweites gibt. In ihrer ausgesprochenen Lokalfarbe gehören sie fast zur Landschaft, in welcher sich das Drama abspielt und sind gar nicht zu ersetzen. Denn was statt ihrer zu schaffen wäre, müßte doch eine sich möglichst eng anschließende Nachahmung sein, und in solchem Falle ist das „Stehlen" das ehrlichere Verfahren. Viel kann zur Entschuldigung Händel's gesagt werden. Vor Allem die skizzenhafte Art und Weise, in welcher zu seiner Zeit viele Compositionen niedergeschrieben wurden. Der bezifferte Baß, der den fremden Musiker aufforderte, in fremde Musik eigenes zu verweben, legte es ihm vielleicht näher, auch fremde Musik als eigene zu verwerthen. Auch herrschte jener unbändige Drang nach Originalität noch nicht vor, welcher heutigentags zu so viel musikalischer Narrethei führt. Natürlichkeit der Erfindung und Meisterschaft der Behandlung waren die ersten Erfordernisse. Wir haben das gründlich umgekehrt. Dann wurde auch unendlich viel weniger Musik gestochen veröffentlicht, und das Abschreiben abgeschriebener Musik mag leichter zum Ausschreiben führen, als wenn dasselbe, wenn auch nicht *in* Erz, doch *durch* Erz vervielfältigt wird. Schließlich war Händel eben ein gar großer Herr; er konnte seine so unendlich ausgedehnten Herrschaften wol kaum genau genug über-

ſchauen, um in jedem Augenblicke zu wiſſen, wo die Grenze lag. In der Hitze der Jagd ſchoß er auf das Wild des Nachbars — und er ſchoß nicht leicht fehl.

Erba und Urio dürfen ſich bedanken, könnte man auch einwenden; hat ihnen Händel nicht eine kleine Unſterblichkeit verſchafft, zu welcher ſie ſonſt ſchwerlich gelangt wären? Ja, die Unſterblichkeit eines in Bernſtein aufbewahrten Inſectes! Schönen Dank. Niemand fragt danach, was die alten Herren beſaßen, man will nur wiſſen, was ihnen abgenommen und wie es verwendet worden. Jedenfalls eine ſehr demüthigende Stellung.

Nicht die künſtleriſch bewundernswerthe Weiſe, in welcher Händel Entlehntes gebrauchte, macht nachſichtig gegen ſeine Schwäche; der fabelhafte Reichthum des Selbſtgeſchaffenen drängt ſie in den fernſten Hintergrund. Denn was bedeuten dieſe Aneignungen gegen ſeine vierzig Opern, zwanzig Oratorien, Oden, Pſalmen, Hymnen, Serenaden, Cantaten, Suiten, Waſſer- und Feuermuſiken? Sie verſchwinden wie Nebelflecken am vollgeſtirnten Himmel.

Auf Eines aber muß ich zurückkommen, wenn es mich auch eigentlich nichts angeht. Es iſt der zu Anfang dieſer Plauderei mitgetheilte Vergleich, welchen Herr Chryſander zwiſchen den Oratorien Händel's und

den Dramen Shakspeare's zieht. Sonderbar, während Gervinus, der Zwillingsanbeter Händel's, diesen auf jede Weise aus seiner natürlichen Sphäre hinaufzuwinden sucht, um ihn neben den größten Dichter zu stellen, zieht Herr Chrysander Letzteren herunter zu demselben Zwecke. Aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet? Aus der Fülle der reichsten Seele, die je in einem Menschenleib Platz genommen, hat er sie geschaffen; diejenigen wenigstens, die ihn uns zum göttlichen Seher gemacht. Und wenn die herkulische musikalische Kraft Händel's und seine geistige Klarheit und Frische, sowie seine heldenhafte Einfachheit inmitten aller künstlerischen Meisterschaft und sein musikalisch gesunder Menschenverstand seinen Oratorien wahrscheinlich ein längeres Leben verleihen werden, als irgend anderen, theilweise dennoch höherstehenden Werken der Tonkunst zu Theil werden wird, — die nicht zu messende Geltung, welche den Shakespeare'schen Gedichten bleibt bis an das Ende der Menschheit, haben sie nicht — können sie nicht haben. Denn über dem Ton und der Farbe, über dem Stein und dem Erz steht das Wort in seinem luftigen Klang und in seiner ewigen Dauer.

Die Wettkämpfe der Männergesang-Vereine in Belgien und der „Concours international" in Verviers am 7. Juli 1872.

Trotz der kosmopolitischen Bildung, mit welcher ausgestattet unser großes Deutschland alltäglich die Erdkugel überschaut, sich in die Culturzustände vor der „Erschaffung der Welt" vertieft, die Romane aller Nationen übersetzt und liest, weiß man doch im Allgemeinen sehr wenig Genaueres von dem, was jenseit der nächsten Gränzstation vorgeht. Man hat eben zu viel mit sich und seinen nächsten Interessen zu thun. Um bei meinem „Leisten" zu bleiben — wie wenig kennen unsere musicalischen Kreise die musicalischen Zustände unserer englischen, französischen, belgischen, italienischen Nachbarn! Man weiß von einigen großen Bühnen, berühmten Concert-Anstalten u. dgl. Aber gerade da, wo der innigere Zusammenhang der Kunst

mit dem eigentlichen Volksleben beginnt, beginnt auch unsere Unkenntniß dessen, was geleistet wird.

Der Männer-Chorgesang spielt seit geraumer Zeit in Deutschland eine große Rolle. Seine Wirkung ging mehr in die Breite, als in die Tiefe, machte sich, gesellig verbindend, mehr fühlbar als künstlerisch anregend. Man sang manches herrliche Lied vortrefflich, aber doch im Allgemeinen mehr Schlechtes als Gutes und eher schlecht als gut. Bei den großen Sängerfesten machten sich das Bier und der Patriotismus gleichmäßig geltend — glücklicher Weise ohne Schaden für unser physisches und nationales Wohlergehen. Wenn es wahr ist, was wir uns häufig vorwerfen, daß es uns an Selbstbewußtsein mangele, so darf man den Sängertafeln, Sängerkränzen, Sängerbünden, Polyhymnien, Cäcilien und Concordien nachrühmen, treffliche Schulen gegen diesen Nationalfehler gebildet zu haben. Die einfachsten, bescheidensten Leute fühlen sich als Mitglieder eines solchen vocalen Vereins gewiß nicht minder stolz, als es ein englischer Lord sein mag ob seinem angebornen Rechte, an der Regierung der Vereinigten Königreiche Theil zu nehmen. Hatten sie doch sogar ihre Historiographen, die dafür sorgen mußten, daß von den Thaten der Gesellschaft auch nicht ein Ständchen, ein Ausflug, eine Begrüßung der Nach-

welt verloren gehe! Im Allgemeinen und trotz sehr, sehr rühmlicher Ausnahmen mußte man aber doch sagen: viel Geschrei und wenig — Musik.

Doch ich überlasse mich üblen Nachreden gegen meine lieben Landsleute und Collegen, was zu gar keiner Musik, zu viel Geschrei und — nicht der geringsten Wolle führen mag. Und ich wollte doch von dem „Kampfeswagen der Gesänge" bei unseren Nachbarn sprechen.

Veranlassung hiezu gibt mir ein „großer internationaler Concours", welchen die königliche Gesellschaft „L'Emulation" in Verviers zum 7. Juli organisirt hatte und welchem ich als einer der Schiedsrichter beigewohnt. Schon öfters, in Antwerpen, Lüttich, Namur u. s. w. war mir diese Auszeichnung zu Theil geworden, wahrscheinlich weil ich, für die Belgier vollends, nicht weit her bin. Doch war mir auch die Composition eines sogenannten „aufzuerlegenden Chores" (choeur imposé) anvertraut und hiedurch die seltene Freude zu Theil geworden, ein neues Werk (den Psalm Super flumina Babylonis), ohne daß ich bei irgend einer grausamen Probe betheiligt gewesen, in der größten Vollkommenheit zu hören.

Diese vocalen Wettkämpfe (ohne Wetten) spielen in Belgien eine große Rolle. Nicht leicht findet eine na-

tionale Festlichkeit ohne sie Statt, und die Anzahl derjenigen, die ohne besondere Veranlassung organisirt werden, ist bedeutend zu nennen. Sie zerfallen in mehrere Kategorieen, von welchen die internationalen die Spitze bilden. Die Einrichtung derselben hat sich im Laufe der Zeit so ausgebildet, daß sie den Hauptsachen nach als feststehend betrachtet werden kann.

Eine Municipalität oder ein Gesangverein unter deren Auspicien übernimmt die Organisation eines solchen Concourses. Letzterer kann lediglich einer Provinz, einer Anzahl von Gemeinden und Städten gelten, sich über das ganze Land erstrecken und endlich auch alle Nationen des Erdbodens zur Betheiligung einladen. Im letzteren Falle sind meines Wissens jedoch seither nur Rheinländer, Holländer und Franzosen aus den Grenzdepartements erschienen, haben sich aber manche schöne Preise geholt. Unser berühmter Kölner Männergesang-Verein unter Weber gewann dort seine ersten Schlachten, welche ihn dann ermuthigten, die bekannte, so glückliche Expedition nach Großbritannien zu unternehmen.

Die Preise, theils in sogenannten Indemnités, theils in goldenen Medaillen, kostbaren Kunstwerken u. dgl. bestehend, werden von verschiedenen Seiten geliefert. Fast bei allen findet man ein Geschenk des Königs, oft

einen Beitrag Seitens des Miniſteriums, wie denn Belgien ſicherlich das Land iſt, welches im Verhältniß zu ſeiner Größe von Staatswegen am meiſten für die Künſte ſpendet. Die Stadt, in welcher das Feſt gefeiert wird, die geſchloſſenen Geſellſchaften derſelben, auch einzelne Privatleute thun ihr Beſtes. So finde ich bei dem letzten Wettſingen in Verviers wohl 14 koſtbare Medaillen (bis zum Werthe von 500 Fr.) als Gaben von etwa 7 bis 9 Vereinen bezeichnet, welche theilweiſe ich nenne den Club Gymnaſtique und die Societé du Manége) der Muſik ſehr fern ſtehen. — ein Beweis, wie allgemein das Intereſſe an der Sache iſt. Hervorzuheben ſind ganz beſonders das Geſchenk eines Cercle des Artiſans und eine goldene Krone, welche die Damen der Stadt dem höchſten Preiſe beigefügt. Mehrere Monate vor dem Kampfestage werden die Ankündigungen und Einladungen veröffentlicht, die Vereine haben ihre Betheiligung 8 — 10 Wochen vorher anzumelden. Einen namentlich für die Componiſten intereſſanten Punkt muß ich hier gleich berühren. Den höchſten Kategorieen der Kämpfenden wird nämlich dieſelbe Compoſition zu ſingen auferlegt und ihnen 4 — 5 Wochen vor dem Feſte zugeſtellt. Die hierzu beſtimmten Tonſtücke müſſen neu ſein, und wird deren Anfertigung von den dafür gewählten Componiſten gern

übernommen als eine Ehrensache, die auch des materiellen Lohnes nicht ermangelt. Die Vereine aber sind hiedurch genöthigt, die gleiche Aufgabe innerhalb derselben Zeit zu bezwingen, kämpfen also mit gleichen Waffen.

Um das Schiedsgericht zu bilden, wird eine mehr oder minder große Anzahl geachteter Tonkünstler eingeladen und stets mit der liebenswürdigsten, splendidesten Gastfreundschaft empfangen. Aus ihnen bildet man verschiedene Sectionen, da bei bedeutenderen Concursen in mehreren Lokalen zu gleicher Zeit gewettsangt wird. Man begegnet hierbei denselben Freunden oft wieder und verlebt höchst reizende Stunden in collegial-gemüthlicher Heiterkeit, wenn das richterliche Amt selbst auch zuweilen seine ernsten Seiten und abspannenden Momente hat. In Verviers waren über zwanzig Minosse versammelt, darunter ein Holländer (unser alter Freund Verhulst) und mehrere der rheinischen Collegen.

Eine Uebersicht der Eintheilung bei diesem letzten Feste wird am schnellsten die Art und Weise veranschaulichen, in welcher die meisten organisirt sind. 1) Die dritte Division für die Belgier: Vereine aus Gemeinden von unter 7000 Einwohnern. 2) Die zweite für die Belgier aus Städten von 7 bis 18,000 Einwohnern. 3) Die erste für dieselben aus Städten von mindestens 18,000 Einwohnern. 4) Für die Ausländer

eine zweite Diviſion für Gemeinden und Städte von unter 12,000 Einwohnern. 5) Für dieſelben eine erſte Diviſion aus Städten von über 12,000 Einwohnern. 6) Internationaler Kampf für belgiſche und ausländiſche Vereine, welche ſchon im Beſitze eines erſten Preiſes ſind. 7) Ein internationaler Ehrenkampf (wie ich glaube, eine von dem Comité von Verviers erdachte Neuerung) für Vereine, welche früher ſchon einen höchſten Preis (prix d'excellence) erhielten. Die unter 1, 2, 4 und 5 genannten Diviſionen haben zwei Compoſitionen, beide nach eigener Wahl zu ſingen — die mit 3, 6 und 7 bezeichneten jedoch einen auferlegten und einen ſelbſtgewählten Chor, und es war für jede dieſer Kategorieen ein neues Stück componirt worden. Außer einigen geringeren Räumlichkeiten waren das Theater und die ſehr ſtattliche, ein paar Tauſend Menſchen faſſende Reitbahn für die Productionen eingerichtet.

Die Bedingungen, unter welchen dieſe friedlichen Kämpfe Statt haben, zeugen von dem gewiſſenhafteſten Beſtreben, Allem und Allen gerecht zu werden. Die ausführliche Wiedergabe derſelben würde hier zu weit führen; doch mag erwähnt werden, daß der das Publikum leicht beſtechende Sologeſang bei den Entſcheidungen nicht in Betracht kommt, und daß die Jury, ohne alle Deliberation, geheim abſtimmt. Die Folge, in welcher

die Vereine derſelben Diviſion ſingen, wird vom Looſe abhängig gemacht.

Ich bin nicht in dem Falle geweſen, diejenigen Sängervereine in Belgien zu hören, an deren Leiſtungen nach den beſtehenden Verhältniſſen keine bedeutenderen Anſprüche gemacht werden können. Wahrſcheinlich leiden ſie, wie wir dies auch hier zu Lande ſo vielfach erlebt haben, an der verunglückten Nachahmung der großen Vereine, deren „Räuſpern und Spucken" ſie noch zu übertreiben allzu geneigt ſind. Die Vorträge derjenigen Geſellſchaften jedoch, welche entweder in großen Städten ihren Sitz oder durch eigenthümliche Umſtände eine größere Anzahl von Mitgliedern und den richtigen Dirigenten haben, übertreffen in Bezug auf die Virtuoſität, mit welcher ſie die ſchwierigſten Aufgaben bezwingen, alles was mir in dieſer Kunſtgattung in Deutſchland zu hören beſchieden war. Die Aufgaben ſelbſt ſind freilich in beiden Ländern gänzlich verſchiedener Natur.

In unſerem Vaterlande iſt der Männer-Chorgeſang hervorgewachſen aus der Luſt an gemüthlicher Geſelligkeit. Zu den Freuden, die man durch die Kehle dem Körper einwärts zu Theil werden ließ, fügte man diejenigen hinzu, die durch die Kehle auswärts den Bedürfniſſen der Seele entſprechen. „Weß' das Herz voll

iſt, geht der Mund über.“ Unſere Verehrung der Frauen und des Weines, unſere Liebe zur Natur und zum Vaterlande, von unſerer einzig daſtehenden Lyrik tauſendfach aufs herrlichſte ausgeſprochen, nun auch gemeinſam auszuſingen, das mußte durchſchlagend wirken in einer Nation, in der, zum großen Theile wenigſtens, die Muſik ein Stück Leben ausmacht. Das Strophenlied, welches überhaupt den Urgrund aller Vokalmuſik bildet, bot ſich natur- und kunſtgemäß als die entſprechende Form dar. Welche Phaſen daſſelbe im Laufe dieſes Jahrhunderts durchlaufen, wie es von der Lieder-*Tafel* in den Concert-Saal gewandert, wie ihm die Ehre zu Theil geworden, mitzuwirken bei der Offenbarung des ſtets mächtiger anſchwellenden Nationalbewußtſeins, wie der Männer-Chorgeſang vielfach zur Bänkelſängerei entwürdigt, andererſeits, von talentvollen Componiſten und ſtrebſamen Vereinen in Verbindung mit Inſtrumentalkräften geſetzt, zu höheren künſtleriſchen Aufgaben benutzt worden, das könnte den Stoff zu einem nicht unintereſſanten Octavband abgeben. Daß man mit der Gemüthlichkeit *allein* zu nichts Rechtem gelangt, haben wir vielfach erfahren, und in leider allzu häufigen Fällen bringt der deutſche Männer-Chorgeſang dafür die glänzendſten Belege.

Die nationalen Gegenſätze, welche, Gottlob, weder

durch die Eisenbahnen noch die Dampfschiffe aufgehoben werden, machen sich bei der Betrachtung des Männergesanges in Belgien im Verhältnisse zum deutschen im höchsten Grade geltend. Hervorgegangen, wie es in der Natur der Dinge liegt, aus französischer Kunstrichtung, spielt dabei das Musicalisch-Dramatische, Declamatorische, wohl auch zuweilen äußerlich Malende eine Hauptrolle. Die Dichtungen und Compositionen, welche dieser Neigung entsprechen, verlangen, wenn sie zu irgend einer Wirkung gelangen sollen, eine breitere Durchführung, und schon hierdurch machen sie größere Ansprüche an die Ausführenden. Doch haben die belgischen und französischen Componisten, welche dieses Feld bebaut, es an Schwierigkeiten anderer Art auch nicht fehlen lassen. Vor den gewagtesten Gängen, vor den überraschendsten Modulationen schrecken sie keineswegs zurück — sie schreiben den Chor fünf-, sechs-, achtstimmig, verlangen die leichteste Behandlung des Falsets, schnelle und doch markirte Aussprache des Textes, eigenthümliches Colorit bei scharfer Zeichnung. Bei dem Bestreben, Neues und Charakteristisches zu bieten, haben sie sich auch wohl verleiten lassen, die Nachahmung von Instrumental-Effecten u. dgl. zu versuchen, was keinesfalls nachahmungswerth. Aber Compositionen wie „die irischen Auswanderer", „Saul" und andere des trefflichen

Gevaert, „griechiſche Corſaren“ von Soubre, die wirkungsvolle Hymne „an das Vaterland“, die Leon Jouret für Verviers geſchrieben, und viele andere verlangen keine Künſteleien, ſondern wahre chorale Geſangeskunſt. Da nun noch hinzukommt, daß die wichtigſten Aufführungen bei jenen olympiſchen Spielen, jenen Preisgeſangeskämpfen Statt haben, ſo läßt ſich leicht abſehen, zu welch energiſchen Anſtrengungen Sänger und Dirigenten veranlaßt werden. Man kann die außerordentlichen Leiſtungen, die hieraus hervorgehen, nicht damit abweiſen, daß man nach der Anzahl der Proben fragt. Die Löſung jeder bedeutenden künſtleriſchen Aufgabe verlangt Zeit und Fleiß. Höchſtens würde man opponirend auftreten dürfen, wenn das Eingelernte ſich als lebenvernichtend geltend machte. Dies iſt aber keineswegs der Fall. Zu der vollendeten Technik, Reinheit, feinen Nuancirung und deutlichen Ausſprache kommt ein Feuer, das an Begeiſterung gränzt, das den Zuhörer geradezu packt, mag auch der Ehrgeiz, einen Preis zu erringen, eben ſo viel Theil daran haben, als das Streben, künſtleriſch der Aufgabe gerecht zu werden.

Freilich klagen manche der belgiſchen Künſtler, daß nach dem Kraftverbrauche, der zu einem Siege führt, eine lange Reaction der Unthätigkeit eintrete; ja, daß ſogar Vereine, welche aller Ruhmeskränze theilhaftig

geworden, vorzögen, auf ihren Lorbern zu ruhen, als ſich möglicher Weiſe einer Niederlage auszuſetzen. Dafür entſtehen aber ſtets wieder neue Vereine, die mit dem ganzen Feuer der Jugend die Arena betreten, und da es hauptſächlich auf das Kampfſingen abgeſehen iſt, ſo kann man hier wirklich ſagen, daß en gros gewonnen wird, was im Detail verloren geht.

Aber ein großer Fortſchritt wäre ſehr leicht zu erzielen, derjenige nämlich, bei jenen feſtlichen Gelegenheiten, abgeſehen von den Wettgeſängen, einige tüchtige Vereine zur gemeinſchaftlichen Aufführung größerer Compoſitionen mit Orcheſterbegleitung zu veranlaſſen. Da es bei dieſen auf die Dauer der Zeit, in welcher man ſie vorbereitet, nicht ankommt, ſo könnten ſie lange vorher in Ruhe und Sicherheit einſtudirt werden. Die durch Mitwirkung eines Orcheſters und vielleicht einiger Solokräfte veranlaßten Koſten würden in einem ſo reichen und weitherzigen Lande wie Belgien kaum in Betracht kommen, und des warmen Antheils des Publikums könnte man wohl verſichert ſein. Mit welchem Intereſſe daſſelbe jenen Wettkämpfen folgt, iſt nicht zu ſagen. Die beſſeren Leiſtungen, und vollends die beſten, werden mit Beifall überſchüttet, und der Moment der Kundgebung des gewinnenden Vereins bildet geradezu eine dramatiſche Scene. Die Stimmzettel werden vom

Präſidenten der Jury, einer nach dem anderen, dem Secretär übergeben, welcher den Inhalt laut verlieſt. Allgemeine, athemloſe Stille, in welcher man nur das leiſe Mitzählen der Anzahl der Stimmen erräth, welche jedem der concurrirenden Vereine zufällt. Einer derſelben hat die Majorität erlangt! Da bricht ein Freudenſchrei der gekrönten Sieger aus, das den Teutonen des Tacitus Ehre machen würde, und nur mit Mühe kann man noch das Verkünden der zurückgebliebenen Stimmzettel erreichen. Hat nun das Gericht in Uebereinſtimmung mit den Gefühlen des Publikums gerichtet, ſo entſteht allgemeiner Jubel. Aber auch das Gegentheil kann Statt haben, und dann — ja, dann bekommt man zuweilen die Unbequemlichkeiten und Unannehmlichkeiten eines ſehr demokratiſchen Gemeinweſens in ziemlich unverbindlicher Form zu koſten. Glücklicher Weiſe tritt dieſer Fall äußerſt ſelten ein. — Die eben angedeutete Vereinigung zur Aufführung größerer Vocalwerke für Männerchor würde auch die beſte Vorbereitung ſein zu dem, was allen bedeutenderen belgiſchen Tonkünſtlern, die unſeren rheiniſchen Muſikfeſten von je her ſo viel Theilnahme ſchenkten, als wünſchenswertheſtes Ziel vorſchwebt, nämlich Verallgemeinerung der Mitwirkung der weiblichen muſicaliſchen Welt bei großen oratoriſch-dramatiſchen Werken. In Deutſch-

land hat der Männergesang nach dieser Seite hin entschieden vertheilhaft gewirkt, indem die Uebungen, welchen er sich vergnügungsweise hingegeben, im gewöhnlichen Sinne unterhaltender und gleichzeitig sowohl geistig wie technisch geringer sind, als diejenigen, welche die Werke für gemischten Chor von den Ausführenden verlangen. Wird trotzdem so Bekanntes geleistet, so liegt das an der unverwüstlich tüchtigen musikalischen Natur der Deutschen. In Belgien würde der dort blühende Männergesang dem gemischten Chorgesang nicht schaden — andere Aufgaben würde es zu bewältigen gelten, aber keinesfalls schwierigere.

Eine der erfreulichsten Erscheinungen bei den Gesangskämpfen unserer Nachbarn ist die nicht allein rege, sondern auch talentvolle Betheiligung des Arbeiterstandes. Der Orpheon aus Brüssel unter Direction des eifrigen Herrn Baumont gewann im internationalen Concurse in Verviers den zweiten prix d'excellence. Er besteht, 88 Mann stark, gänzlich aus Arbeitern. Den ersten Preis in jener Kategorie errang die Gesellschaft der Amis reunis aus Jupille. Herr Th. Pietkerel, Mitglied des Abgeordnetenhauses und reicher Fabrikherr, hat aus seinen Arbeitern und anderen Angestellten einen Chor von 90 Personen — gebildet, in der besten Bedeutung des Wortes. In eigener Per-

ſen und mit großem Feuer und unverkennbar großer Befähigung dirigirte er denſelben und empfing am folgenden Tage auf der in der Mitte des Marktplatzes errichteten Tribune mit unſeren Glückwünſchen eine goldene Medaille, welche von Sr. Maj. dem Könige herrührte, und eine Indemnität von 1000 Fr., welcher es jedoch für ſeinen Chor ſicherlich nicht bedurfte in deſſen unermeßlichem Glücksjubel. Alle Anerkennung ſolchen Beſtrebungen, die noch weit über das hinausgehen, was man als Thaten der Humanität ehrt, um ſo mehr, als ſie ohne dieſe letzteren ganz unmöglich ſind!

Den höchſten Ehrenpreis gewann die Lütticher Geſellſchaft La Legia, unter Leitung des talentvollen T. Radoux (Bruder des durch die Compoſition einer großen Anzahl hübſcher Geſänge populär gewordenen Th. Radoux). Dieſer Verein, 137 Mann ſtark, hatte eigentlich kaum zu kämpfen, denn Seitens der belgiſchen Vereine war eingedenk ſeiner ſchon bekannten Leiſtungen jeder Gedanke an eine Concurrenz mit ihm aufgegeben worden. Er beſitzt alle beſten Eigenſchaften im vollſten Maße, — das vortrefflichſte Material, Kraft und Feuer und jene virtuoſe Vollendung, die nur durch das gewiſſenhafteſte Studium unter einem nicht allein muſikaliſch, ſondern ſpecifiſch vocal ausgebildeten geiſtreichen

Dirigenten zu erlangen ist. Es freut mich jedoch, hier des Kölner Liederkranzes unter Leitung des Herrn Lerscheidt gedenken zu dürfen, der die Kühnheit gehabt, mit der Legia in die Schranken zu treten und aus diesem gefahrvollen Unternehmen mit allen Ehren hervorging. Einstimmig, durch Acclamation, wurde ihm von der Jury die goldene Medaille zuerkannt, die für den besonderen Fall den Richtern zur freien Verfügung überlassen worden war. Die Gesellschaft L'Emulation, die Veranstalterin des Festes, welches, Dank ihrer einsichtsvollen, liebenswürdigen Fürsorge, einen so trefflichen Verlauf genommen, hatte nicht geglaubt, in musikalischer Hinsicht eine stumme Zeugin sein zu dürfen. Von dem eigentlichen Preissingen selbstredend ausgeschlossen, hatte sie sich, um gleichsam auch musikalisch die Honneurs zu machen, die schwierige Aufgabe gesetzt, die beiden für die höchsten Kategorien neu componirten Stücke vorzutragen, und löste dieselbe in so eminenter Weise, daß sie fast ihren freundlichen Zweck verfehlt hätte, indem sie den nachher sich producirenden Vereinen es bedeutend erschwerte, sich die gewünschte Anerkennung zu verschaffen. Zum Lohne ihres Leiters, des Professors Th. Vercken aus Lüttich, habe ich nur hinzuzufügen, daß er bis vor Kurzem und durch eine Reihe von Jahren an der Spitze der berühmten Legia stand.

Die Stadt Verviers prangte während der Festtage im reichsten Farbenschmuck, alle Lokale, in welchen gesungen wurde, waren überfüllt. Im Saale der Harmonie wurde den Mitgliedern des Ehrengerichtes, unter dem ausgezeichneten Vorsitz des Herrn Bürgermeisters Ortmans-Hauzem, ein großes, ja, ein in Wahrheit unendliches Banket geboten, da man dessen Ende nicht abwartete, um noch einige Stunden des nächsten Tages in dem reizenden, prachtvoll beleuchteten Garten zu verplaudern. Die Vertheilung der Preise fand am andern Morgen auf dem großen Platze Statt. Tausende von Zuschauern füllten alle Fenster, Dächer, Nebenstraßen. Doch lag Gewitterschwüle über dem ganzen Festactus, die jedoch keineswegs moralischen Ursprungs war. Die neidischen Götter grollten ob der allzu andauernden Freuden sterblicher Menschen — waren aber doch noch freundlich genug, mit der Aeußerung ihres Unwillens zu warten, bis man das schützende Dach erreicht. Da strömte unendlicher Regen herab, Alles wegwaschend, Alles überfluthend, nur nicht die heiteren Eindrücke, die das Fest auf alle Theilnehmer gemacht und die zur Stunde uns als reizende Erinnerungen umschweben.

Ueber das Auswendig-Dirigiren.

„Er dirigirt auswendig", las ich letzten Winter in irgend einem Berichte über die Aufführung irgend einer Beethoven'schen Symphonie unter irgend einem Dirigenten. Wo? — welche? — wer? thut nichts zur Sache, aber die Sache thut sich nicht. Höchstens nur dann, wenn ein Tonkünstler nur ausnahmsweise und nur Sachen nach eigener Wahl dirigirt. Bei einer regelmäßigen und andauernden Dirigententhätigkeit ist sie, so allgemein ausgesprochen, unmöglich. Oder gäbe es einen Musiker, welcher, von der Oper ganz absehend, die Oratorien und Cantaten von Bach bis zu Schumann, die Symphonieen von J. Hayen bis zu Niels W. Gade, die Ouverturen, Suiten, Serenaden, welche die Programme unserer Concerte schmücken, auswendig wüßte, oder für die jedesmalige Veranlassung auswendig zu lernen unternähme? Schwerlich. — Wohl findet

man exceptionell bevorzugte Organisationen, wie die Herbeck's in Wien, der mir selbst mittheilte, daß die Partitur einer beliebigen Composition, mit welcher er beschäftigt, sich Seite um Seite in seinem Gedächtnisse gleichsam photographire. Aber doch immer nur auf einige Zeit. Und wenn ein Tausendkünstler wie Dase, der Himmel weiß welche Zahlen zu behalten und zu combiniren vermochte, so wird doch kein Mathematiker nach dem Ruhme trachten, seine Berechnungen ohne sinnliche Zeichen anzustellen.

Der Virtuose, welcher seine Solo-Stücke ohne Noten vorzutragen vermag, hat Recht, wenn er es thut. Die nach allen Seiten hin freie Beherrschung seiner Kunst, die ihm zu eigen sein muß, findet in dem auswendigen freilich auch oft äußerlichen Vortrag eine Art von sichtbarem Ausdruck. Und wer mag es ihm verargen, wenn er sich aller nicht unkünstlerischen Mittel bedient, um seine vorzügliche Begabung zur Geltung zu bringen? Am stärksten aber spricht der Umstand für ihn, daß er dann Niemanden benöthigt, um die Blätter herum zu drehen. Denn der Anblick dieser passiven Activität, welche sich fast immer sehr ungeschickt geltend macht, hat etwas Störendes, Beunruhigendes für den Spieler und den Hörer. Fällt jene ungehülfe Hülfe weg, so wird das Verbundensein der Noten den

muſikaliſchen Genuß eben ſo wenig beeinträchtigen, als man es bei den unvergeßlichen Verträgen eines Tieck oder Eduard Devrient unangenehm empfand, daß ſie ihren Shakeſpeare vor ſich aufſchlugen. Oder hat je Jemand nach dem Anhören eines ſchönen Streichquartettes bedauert, daß die Ausübenden vor mit Muſikalien beſchwerten Pulten ſaßen? Die hierdurch gewährleiſtete vollſtändige Sicherheit hat im Gegentheil einen traulichen Reiz und ſichert die ruhige ungetheilte Hingabe an das Kunſtwerk, was doch ſtets die Hauptſache ſein — ſollte. Auch geſtaltet ſich für den Virtuoſen die Sache ſchon weſentlich anders beim Vortrage von Tonſtücken mit Begleitung anderer Inſtrumente oder gar des Orcheſters. Hier kann ein allzu großes Vertrauen in die eigene Unfehlbarkeit leicht zu einer Mißachtung der Betheiligten führen, und der alte Meiſter hatte nicht Unrecht. Als nämlich eines Tages eine berühmte Pianiſtin ſich ohne Noten an den Flügel ſetzte, um ein Concert vorzutragen, deſſen Leitung er übernommen, brach er in die ewig denkwürdigen ſchwäbiſch-engliſchen Worte aus: „I do not do dis! Denn wenn Sie Sich irren, ſo ſind wir blamirt.“ Wie leicht der kleine Dämon, der dem Gedächtniſſe verſteht, einmal ausgleitet, wiſſen die Beſten, und wenn er ſich noch ſo ſchnell aufrafft, — es iſt zu ſpät. Ein Verbeſſern,

wie die Rede es wohl erlaubt, um einen Gedanken wieder herzuſtellen, würde im muſikaliſchen Vortrag das Uebel nur verſchlimmern. Der Tongedanke muß vor Allem mit größter Genauigkeit, im vollkommenſten Fluſſe wiedergegeben werden, bei Todesſtrafe! — für den Gedanken natürlich.

Aber beim Dirigiren? Wird die Abweſenheit von Pult und Partitur irgend dazu beitragen, die Wirkung einer Compoſition zu erhöhen? Nicht im entfernteſten. Den perſönlichen Eindruck des Dirigenten wird die anſcheinende Virtuoſität in den Augen des Publikums ſteigern, — was dem Werke nicht zu Gute kommt, wird zur Verherrlichung des Herrn X. oder Z. dienen — und dies iſt freilich für Manchen das Weſentlichſte. Amuſant bei der Sache iſt aber, daß ſie nichts weniger als ein Kunſtſtück, daß ſie eigentlich gar nichts bedeutet. Sie verblüfft ein treuherziges Publikum, welches dieſen Dingen gänzlich urtheillos gegenüberſteht. Ja, wenn es ſich darum handelte, das aufzuführende Stück auswendig zu ſpielen! Es iſt unendlich viel ſchwieriger, eine Sonate von Beethoven aus dem Gedächtniſſe vorzutragen, als eine ſeiner Symphonieen auswendig zu leiten. Bei großen Vocalwerken mit wortreichen Recitativen, polyphonen Chören u. dgl. wäre das freilich ein Anderes — aber von dergleichen iſt auch keine

Rede. Kann man doch, wenn es nur darauf ankommt, ein Orchester zusammenzuhalten, Instrumental-Compositionen auswendig dirigiren, die man weder gesehen noch gehört hat, — es bedarf hierzu lediglich der Kenntnißnahme des Tempo und des Aufmerkens auf einen freundlichen Concertmeister, wenn allenfalls eine Fermate den Gang unterbricht. Das Orchester spielt aus seinen Stimmen lustig darauf los — und mit dem Schlußaccord hört man eben auf. Die bedeutendsten Symphonien und einige berühmte Ouverturen ohne Partitur zu tactiren, wird jeder halbwegs gebildete Dirigent in Deutschland im Stande sein. Daß der Eine sie auswendig vortrefflich dirigiren könne, während ein Anderer sie trotz der Partitur mißleiten mag, ist selbstredend. Aber das Auswendig-Handthiren selbst hat, als eine Art von Production auf schwankem Seile, gar keine Bedeutung.

Ein Musikdirector (ein nicht nur so betitelter) ist, wie jeder Befehlende, ein nothwendiges Uebel. Ja, selbst die Musiker sind es dem Kunstwerke gegenüber, welches geistig vollendet dasteht, und dem sie nur zu einer, wenn auch noch so ätherischen Körperlichkeit verhelfen sollen. Nur Einem höheren Zwecke sollen der Leitende und die in schöner Freiheit sich Unterordnenden dienen, — dem, das ihnen anvertraute musikalische

Bild in das beſte Licht zu bringen. Je mehr ſie als Individuen vor den Zuhörern verſchwinden, je beſſer. Nichts iſt falſcher, als wenn ein Dirigent die Stelle eines Virtuoſen übernimmt und auf ſeine Perſönlichkeit, ſeine eigenartige Leiſtung, die Aufmerkſamkeit des Publikums zu leiten ſucht. „An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen.“ Hinter der Leiſtung des Orcheſters ſoll der Dirigent verborgen ſein und in deren Trefflichkeit ſeinen beſten Lohn finden. Und er ſoll weder vergeſſen noch vergeſſen machen wollen, daß er ſelbſt im Dienſte eines Höheren ſteht, — ſogar wenn er ſelbſt, wie es ja vorkommt, dieſer Höhere iſt. Das Symbol dieſer edlen Dienſtbarkeit iſt aber die aufgeſchlagene Partitur. Der frei daſtehende Dirigent gibt ſich das Anſehen einer Selbſtherrlichkeit, die ihm gar nicht zukommt — und die anſcheinende Kühnheit ſeines Unternehmens feſſelt das betrogene Publikum, welches ohnedies ſo ſchwer dazu gebracht wird, ſich einer bedeutenden Aufgabe ausſchließlich hinzugeben, und zieht es ab von dem, was dem Dirigenten gerade vor Allen die Hauptſache ſein müßte.

Aber wird nicht ein Orcheſter mit ganz anderer vertrauensvollerer Freudigkeit dem Manne folgen, der ſich ein aufzuführendes Werk ſo gänzlich zu eigen gemacht, daß er die Partitur verbirgt? Wohl eben ſo wenig als

eine Schiffsmannschaft dem Capitän lieber gehorchen würde, der seinen Compaß ins Meer geworfen. Im Angesichte des Hafens, bei der öffentlichen Aufführung, mag es zur Noth gehen. Jedoch wie steht es damit, so lange man auf dem bewegten Meere der Proben umhergeworfen wird?

Wenn es bei einer Aufführung die Aufgabe des Dirigenten ist, die Auszuführenden mit aller der Liebe für ihre anstrengende hingebende Thätigkeit zu erfüllen, die allein ein schönes Gelingen ermöglicht, so hat er in den vorbereitenden Uebungen wesentlich andere Pflichten. Als strengster Kritiker muß er nicht allein dem Geiste, der im Ganzen lebt, er muß jedem Buchstaben gerecht werden. Eine Probe ohne Partitur abzuhalten, ist eigentlich unverzeihlich. In solchem Grade hat Niemand ein Werk inne, daß er sicher sein könnte, jedes geringste Detail gegenwärtig zu haben — an jeder Stelle das Orchester zu einer Wiederholung aufrufen zu können — jede kleine dynamische Unachtsamkeit augenblicklich zu bemerken — jedem untergeordneten Instrumentisten fördernd beizustehen. Aber markvollste Energie, hinreißendes Feuer, überströmende Begeisterung reichen nicht aus, ohne möglichste technische Vollendung — ohne Sicherheit gelangt man weder zur Kraft noch zur Anmuth.

Bei allgemein gekannten und verbreiteten Werken, mit vorzüglichen Kräften, wird man leichter zum Ziele kommen — aber unter ſolchen Verhältniſſen müſſen auch die höchſten Anforderungen nach allen Richtungen hin geſtellt werden. Die Totalauffaſſung muß nicht allein erſchöpfend ſein — die verborgenſte Figur muß vollendet wiedergegeben werden. Um das zu erreichen, bedarf es der Beihülfe der Partitur.

Eine Partitur! Es iſt eine der wunderbarſten Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes. Dieſes concentrirte Bild des feinſten Zuſammenwirkens von einander abhängender, in ſich harmoniſcher und doch individuell ſich bewegender Organe, es ſteht geradezu einzig da. Könnte ein Architekt ein Gemälde herſtellen, welches die äußere Anſicht aller Seiten eines Gebäudes gäbe und zugleich die ganze innere Einrichtung mit allen Einzelheiten vor das Auge brächte, er würde dem Laien etwas dem Aehnliches ſchenken, was dem Tonkünſtler die Partitur gewährt. Aber er kann es nicht. Er muß ſeine Schöpfung in kleine Theile zerlegen, um ſie klar zu machen, und auch dann bleiben ſeine Aufzeichnungen, größtentheils wenigſtens, conventioneller Natur. Und nun wird dem Tonkünſtler, wenn er als Dirigent thätig iſt, der einzige Genuß zu Theil, den Wunderbau, der vor ſeinem hörenden Auge daſteht, bei der Aufführung

gleichsam vor sich auferstehen zu sehen, in jedem Augenblicke vollendet und doch in jedem folgenden wachsend! Freilich, er verschwindet im Luftmeer, aber er hat doch ein herrliches Dasein durchlebt — und der Dirigent mit ihm.

Der Anblick der Partitur gibt dem Dirigirenden zu gleicher Zeit das Bild einer idealen Aufführung neben der, mit mehr oder weniger irdischen Makeln behafteten, welche an sein Ohr schlägt. Es entsteht hieraus ein vergleichendes Prüfen, ein fortwährendes Anspornen die Wirklichkeit dem Ideale näher zu bringen oder, in schlichten Worten, die Trefflichkeit der Aufführung so weit zu steigern, als es eben möglich. Wer da behauptet, daß ein Werk, das er sich zu eigen gemacht, in seinem Innern eben so leibhaftig dastehe wie in der Partitur vor ihm, der täuscht sich selbst. Im großen Ganzen mag dies der Fall sein, aber nicht in jeder Einzelheit. Bei der kleinsten Stelle, welche nicht befriedigt, das Vergleichungsobject so klar vor sich zu haben, wie es der Anblick der Partitur gibt, das ist durch keine Begabung und durch kein Studium zu ersetzen.

Aber noch mehr leistet die Partitur. Sie erlaubt, das Nächstkommende vorher schon in Betracht zu ziehen und vorzubereiten, beim Verklingen das Anschwellen, bei dem Zunehmen der Kräfte das Abnehmen, bei der

Geſammtleiſtung das Hervortreten des Einzelnen ins Auge zu faſſen. Während ſie concentrirt, vervielfältigt die geringſte ſinnliche Handhabe die menſchliche Geiſtesthätigkeit ins Unberechenbare. So auch hier, wo man gleichſam Gegenwärtiges und Zukünftiges zu gleicher Zeit ſieht und hört.

Meine faſt dithyrambiſche Anpreiſung der Partitur hat nicht zum Ziele, den mit ſeiner Aufgabe vertrauten Lenker muſikaliſcher Schlachten zu veranlaſſen, ſich hinter dieſelbe zu vergraben. Er mag bei der Aufführung ſo viel oder ſo wenig hineinſehen, als es ihm Bedürfniß — jedenfalls thut er aber beſſer, in ſie zu ſchauen, als ins Publikum. Und wenn ein liebenswürdiger genialer Künſtler wie Rubinſtein einmal ſeine Freude darin findet, eine Beethoven'ſche Symphonie auswendig zu dirigiren und innerlich mitzuſpielen, ſo ſoll er deßhalb wahrlich nicht angefochten werden. Aber man ſoll das Dirigiren ohne Partitur nicht als einen *Fortſchritt*, als eine *höhere Leiſtung* preiſen — nicht als eine Fertigkeit, die anzuſtreben oder die nur dem Genie erreichbar ſei.

Uebrigens iſt dafür geſorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen. Wenn das Publikum durch das *Gedächtniß* des Dirigenten zur Bewunderung hingeriſſen werden ſoll, ſo mag es mit dieſer

Bewunderung warten, bis man ihm etwa die Bach'sche Passions-Musik ohne Partitur vorführt. Und auch nach dem Gelingen eines solchen Wagnisses würde man sagen müssen: Wagestücke passen in den Circus, nicht in die Kunsthalle.

Concertmeiſter Ferdinand David.

Es iſt zweifelhaft, ob es ein Glück ſei, zu höherem Alter zu gelangen. Aber ſicherlich iſt es ein unendlich trauriges Ding, die beſten Freunde und Genoſſen, mit welchen man gelebt und geſtrebt und ſo manche Freude und ſo manches Leid getheilt, dahin gehen zu ſehen, von wo keine Wiederkehr. Vor wenigen Wochen haben wir unſern trefflichen Wolfgang Müller hier verloren, und nun erſchreckt uns die Nachricht, Ferdinand David ſei in der Schweiz verſchieden und werde morgen in Leipzig begraben. Er war zu Anfang des letzten Winters recht krank geweſen, hatte ſich aber wieder erholt und ſich ſeinem Berufe wieder hingegeben mit aller Treue. Vor etwa ſechs Wochen ſchrieb er in ſeiner humoriſtiſchen Weiſe: „Mir geht es leidlich und ich habe mich paſſabel erholt. Geſund werde ich nicht wieder und ich habe mich jetzt darein ergeben, mich fortwährend in Acht zu

nehmen, was ein ſehr deprimirendes Geſchäft iſt. Aber ich kann arbeiten, eſſen, ſchlafen, letzteres entſchieden am virtuoſeſten; meine gute Laune und ein gewiſſer leichter Sinn haben mich auch noch nicht verlaſſen, und ſo kann ich nur wünſchen, daß es nicht ſchlimmer kommt. Ende nächſten Monats gehe ich wieder nach Taraſp, um 4000 Fuß hohe Luft zu athmen und Eiſenwaſſer zu trinken; jedenfalls iſt das erſtere ein *höherer* Genuß." Und nun hat er zuathmen aufgehört.

Und wenn er ſich ſo ſehr in Acht nehmen, wenn er der Ausübung ſeiner Kunſt entſagen ſollte, ſo iſt ihm der Tod zu gönnen, — denn ohne ſie gab es für ihn kein Leben. Schüler, Gewandhausconcerte, Notenpapier — wie hätte er ohne dies leben mögen? Nur in der ununterbrochenſten, rührigſten Thätigkeit fand er Befriedigung, fand er — wie ſonderbar es klingen mag — Ruhe.

Es gibt vielleicht keinen lebenden Tonkünſtler, der ſein Talent, ſein Können und Wiſſen mit ſo unauslöſchlichem Feuereifer dem Beſten ſeiner Kunſt geweiht, wie David. Durch Mendelsſohn nach Leipzig berufen, hatte er dort ſeit beinahe 40 Jahren auf das ſegensreichſte gewirkt. Unzählige treffliche Schüler hat er in die Welt geſchickt, das Orcheſter mit ſeinem Ton und ſeinem Enthuſiasmus erfüllt, das Publikum durch den

gediegenſten Vortrag unzähliger Meiſterwerke entzückt und gebildet. Er hat die Geigen-Literatur nicht allein durch ſeine eigenen tüchtigen, geiſtreichen und wirkungsvollen Compoſitionen bereichert, er hat auch zahlreiche Schätze früherer Zeiten zuerſt wieder zugänglich gemacht, zuerſt wieder in die Oeffentlichkeit gebracht. Als Lehrer und für die Lehre hat er gewirkt, Hunderten durch ſein treffendes Urtheil, durch ſeine reiche Erfahrung, durch ſeinen freundlichen Rath geholfen. Gaſtfreundlich, witzig, heiter in ſeinem Hauſe, den Seinen liebevollſter Gatte und Vater, geſcheidt, lebendig, anregend in jedem Kreiſe, verlor er nie eine Minute. Aber auch für alles, was außerhalb ſeiner Kunſt Bedeutendes geſchah, erfunden, geſchrieben, gelehrt wurde, intereſſirte er ſich auf das lebhafteſte. Und wenn er die Geige aus der Hand, die Feder bei Seite gelegt, war ihm die allerbeſte Lectüre gerade gut genug. Man wird ſeine Stelle in Leipzig einem Andern, gewiß einem Würdigen übertragen, aber erſetzen können wird man ihn nicht.

Und doch hatte er namentlich in den letzteren Jahren ſo manche Gegner und erfuhr die unverdienteſten Angriffe, und zwar theilweiſe in eben der Stadt, der er eine Zierde war: die alte Geſchichte vom Ariſtides bleibt immer und immer neu, es langweilt die Menſchen, wenn Einer allzu lange der Gerechte genannt wird.

Mir war er ein treuer Freund ſeit fünfzig Jahren, wo wir als Knaben zum erſten Male zuſammen muſicirten. Und wie viel Liebes und Gutes habe ich ihm zu danken! Und wie Viele ſind im gleichen Falle! Sie mögen dieſe Zeilen leſen und dabei ihre eigenen Erinnerungen an den Dahingeſchiedenen vor ihrer Seele vorüberziehen laſſen. Denn das Troſtreichſte und Erhebendſte bei dem ſchmerzlichen Verluſte eines bedeutenden und geliebten Menſchen bleibt doch immer, ſich ſeine Perſönlichkeit zu vergegenwärtigen, ſich klar zu machen, was er geweſen, was er uns geweſen. Und wohlthuend iſt es, wenn man ſich dann ſagen darf, daß man auch ihm etwas war.

Köln, den 21. Juli 1873.

Etienne Joseph Soubre.

E. J. Soubre war am 30. December 1813 in Lüttich geboren. Vierzehn Jahre alt, trat er in die damals durch König Wilhelm I. dort gegründete Muſikſchule. Schon im 20. Jahre wurde er Unterlehrer, im 24. Profeſſor an der Anſtalt, die er einſtmals leiten ſollte. Im Jahre 1841 gewann er durch ſeine Cantate Sardanapal den ſogenannten erſten Preis, welcher, von der belgiſchen Regierung der franzöſiſchen nachgebildet, während einer Reihe von Jahren junge Componiſten in den Stand ſetzt, ohne Sorge ihrer Ausbildung zu leben und ein Stück Welt zu ſehen. Soubre bereiſte Deutſchland, Frankreich, Italien und erhielt von bedeutenden Zeitgenoſſen wie Mendelsſohn, Bettina, Cornelius, Mazzoni Beweiſe achtungsvoller ſympathiſcher Theilnahme. Im Jahre 1859 wurde ihm der Auftrag, ein Requiem für die September-Feierlichkeiten in Brüſſel

zu ſchreiben, eine Veranlaſſung, welche die belgiſche Regierung gern benutzt, um talentvollen Componiſten Gelegenheit zu geben, ein größeres Werk belebt zu ſehen und es mit den beſten Kräften aufführen zu hören. Die Todtenmeſſe Soubre's enthält viel Eigenthümliches und innig Gefühltes und zeigt überall den ſorgſam durchgebildeten Componiſten. Diejenigen Compoſitionen jedoch, welche S. in ſeinem Vaterlande am meiſten bekannt und beliebt gemacht, ſind ſeine zahlreichen Stücke für Männerchor. Und es muß hier eingeſchaltet werden, daß die ſeit längerer Zeit in Belgien eingeführten Männergeſang-Wettſtreite Veranlaſſung geben zu Compoſitionen für Männerchor ohne Begleitung von ſo breiter Form und ſo dramatiſchem Inhalt, wie wir es in Deutſchland nur mit Orcheſterbegleitung zu ſchaffen pflegen. Alle belgiſchen Componiſten haben zu dieſem Genre beigeſteuert. Soubre und Gevaert aber vor allen, ſehr bedeutſame und charakteriſtiſche Compoſitionen geliefert, deren manche den deutſchen Männergeſang-Vereinen zum Studium zu empfehlen ſein dürften, um ſo mehr als letztere meiſtentheils allzu ausſchließlich das Lied und allzu oft leere Bänkelſängerei zu pflegen gewohnt ſind.

Seit dem Jahre 1862 ſteht Soubre an der Spitze des Conſervatoriums in Lüttich, welchem Inſtitut er

ſeine beſten Kräfte im Dienſte wahrer Kunſt mit hingebender Liebe weihte. Die Munificenz der belgiſchen Regierung für alles, was die Künſte betrifft, gewährte ihm die Mittel, daſſelbe für alle Zweige der Inſtrumental- und Vokalmuſik auf das vollſtändigſte auszurüſten, und wir haben in unſerem großen preußiſchen Königreiche kein muſikaliſches Inſtitut, welches in dieſer Beziehung mit dem Conſervatorium jener belgiſchen Induſtrieſtadt verglichen werden könnte. Zu gleicher Zeit gründete er Concerte, nach Art unſerer deutſchen, in welchen die Meiſterwerke der Inſtrumentalkunſt in ganz vortrefflicher Weiſe zur Aufführung kamen. Was ihm aber leider für letztere in Lüttich fehlte, war ein Publikum, das ſeinen idealen Bemühungen gerecht wurde. Die dortigen wallaniſchen Einwohner ſtehen in muſikaliſcher Hinſicht auf dem Standpunkte franzöſiſcher Provincialſtädte und die Zuhörer in jenen Concerten bildeten eine allzu auserleſene Schaar. Das verhinderte jedoch nicht, daß Seubre's Talent und Perſönlichkeit bei ſeinen Mitbürgern im höchſten Anſehen ſtand. Sein plötzlicher Tod am 8. September verurſachte allgemeine Trauer. Sein Leichenbegängniß, deſſen Ausſtattung die ſtädtiſchen Behörden in die Hand nahmen, war glanzvoll und die ganze Bevölkerung begleitete daſſelbe mit den Zeichen echter Theilnahme.

Keine Kunſt bedarf ſo zahlreicher und gebildeter Kräfte, um ins Leben zu treten, als die Tonkunſt, die dramatiſche Kunſt, wenn ſie ſich nicht mit der Muſik vereinigt, kaum ausgenommen. Die tiefſten Werke genialer Componiſten bleiben todte Zeichen, ſo lange ſie nicht durch Dirigenten, Sänger, Inſtrumentaliſten ihre Auferſtehung aus dem Grabe der Bibliotheken feiern. Und der Männer bedarf es autorentheils, deren Urtheil aus echter künſtleriſcher Bildung hervorgeht, wiſſend, was und warum ſie es lieben und für das, was ſie als richtig, gut und ſchön erkannt, einſtehen mit dem vollen Einfluſſe ihrer Perſönlichkeit, — und ſolcher, die in der Lehre, im engeren und weiteren Sinne, Befriedigung, ja, Genuß finden und, abſehend von allzu perſönlichem Ehrgeize, das Gute um des Guten willen, das Schöne um des Schönen willen fördern. Seubre gehörte zu der nicht eben zahlreichen Schaar ſolch verehrungswürdiger Männer. Dabei war ſein ganzes Weſen in ſo reizende Milde getaucht, er hatte ſo feine Formen, war ſo wohlwollend und beſcheiden und ſo herzensgut, daß man ganz verwundert war, ihn an der Spitze ſeines Orcheſters ſo energiſch und feurig zu finden, und wiederum erſchien er von ſo zarter Complexion, daß man kaum begriff, wo er die Zähigkeit und Ausdauer hernahm zu allen Anſtrengungen, die er ſich aus

eigenem Antriebe im Intereſſe ſeiner Kunſt auferlegte, und die denn auch wohl zu ſeinem allzu frühzeitigen Ende weſentlich beigetragen haben mögen. Er beſaß „den Ernſt und die Liebe“, die nicht allein dem Deutſchen ſo wohl anſtehen, die man ſich aber doppelt freut bei Künſtlern unſeres ſtrebſamen Nachbarvolkes zu finden, in welchen hie und da die Neigung für das Brillantfeuer mehr äußerlicher, als tiefer Wirkung vielleicht mehr als wünſchenswerth Wurzel gefaßt hat.

Eine wahre Herzensfreude war es, Seubre im Kreiſe der Seinigen zu ſehen, in welchem er das reinſte, ungetrübteſte Glück empfand. Seine Familie, einfach und gebildet, die Tonkunſt liebend und übend, war ſeiner werth; ſeine beſcheidene Häuslichkeit war ein kleiner Tempel, der Kunſt und der Gaſtfreundſchaft geweiht. Und wenn ich dieſe Zeilen niederſchreibe, die ich als Künſtler dem allzu wenig gekannten Künſtler ſchulde, ſo mögen doch auch die Seinen daraus erſehen, wie herzlich ich den unerſetzlichen Verluſt, den ſie erlitten, mit ihnen fühle und beklage.

Köln, den 13. September 1871.

Moritz Hartmann.

Heute bestatten sie in der alten Kaiserstadt den vielgeliebten Dichter. Ueber den Werth seiner Erzeugnisse mögen seine literarischen Genossen streiten. Den Werth des Menschen wird nicht leicht Jemand, der ihm nahe getreten, in Frage stellen, und man wird wenige Zeitgenossen zu nennen wissen, welchen so viel Wohlwollen, Neigung, Vertrauen, innigste Freundschaft, dankbarste Liebe zu Theil geworden, wie vielem guten treuen, lieben Menschen.

Er hatte alles, was anzieht und fesselt, alles, was dauernd verbindet. Verschwenderisch hatte die Natur ihn ausgestattet. Geistvolle, sympathische Züge, ein voll- und tiefklingendes Organ, in welchem jeder Pulsschlag nachklang, ein eminentes Gedächtniß, die vollkommenste Herrschaft über die Sprache bei hoher Schlagfertigkeit des Gedankens; tage ausgebreitete Kenntnisse

und überreiche Lebenserfahrungen, fein gebildeten Geſchmack und Sicherheit des Urtheils. Und nun die Lebhaftigkeit, ja, die Freudigkeit der Mittheilung, der Enthuſiasmus, zuweilen vielleicht der Fanatismus der Ueberzeugung, und das neidloſeſte, ja, das hingebendſte Anerkennen fremden Werthes. Wer konnte einer ſolchen Natur grollen, auch wenn er ſich im entſchiedenſten Widerſpruche zu ihren Anſchauungen befand?

Unerſchöpflich war ſeine Herzensgüte. Daß er half wo er konnte, mit ſeinem Rathe und ſeiner Feder, mit ſeinem großen Einfluß und ſeiner kleinen Börſe, ſoll nicht übermäßig geprieſen werden, glücklicher Weiſe iſt dergleichen nicht allzu ſelten. Aber er war verſchwenderiſch mit ſeiner Perſönlichkeit und mit der Freude, die er durch ſie zu bereiten verſtand. Und zwar ohne alle eitle oder eigennützige Abſicht; in dem reinen, freilich auch ſchönſten Gefühle wohlthuenden Gebens. War man nur „ein guter Kerl" in ſeinen Augen, ſo konnte man ihn genießen und der Milde ſeines Urtheils ſicher entgegenſehen.

Ein hoher Grad von Lebensfreudigkeit, eine faſt bis zum Humor geſteigerte Sorgloſigkeit verließ ihn nie, nicht bei äußerer Gefahr, nicht in Leid und Schmerzen. Die Freunde, welche ihn während ſeiner vom Orient mitgebrachten Krankheit in Paris in ſeinem

Manſardſtübchen aufſuchten und welche Männer ſuchten ihn da nicht auf?, und die, welche ihn in den letzten Jahren auf ſeinem Schmerzenslager in Wien ſahen, ſie alle fanden in ihm ſtets den Unterhaltung ſpendenden Wirth, nie den Antheil verlangenden Patienten. In einem am 1. November 1870 geſchriebenen Briefe ſagt er: „Mir geht es ſo ſo — ziemlich gut, d. h. jeden Tag einige Stunden, nachdem ich eine Opiuminjection bekommen, ohne die ich vor Schmerzen nicht leben könnte. Dieſe Stunden benutze ich, um zu ſchreiben. Sind ſie vorbei, dann iſt wieder *niſcht*. Eine ſehr problematiſche Exiſtenz."

Die volle, friſche geiſtige Quelle, die in Hartmann unaufhörlich zu ſprudeln ſchien, gab ſeinen geringſten Aeußerungen etwas Erquickendes. Jeder Gedanke, den er ausſprach, jede Thatſache, die er mittheilte, machte den Eindruck des Neugeſchaffenen, ſo eben Erlebten. Von dem Feuer ſeines Erzählens geben ſelbſt ſeine beſten Produktionen nur eine ſchwache Vorſtellung. Stunden lang, bis in die tiefſte Nacht hinein konnte man ihm horchen, mit der ganzen Seele an ſeinen Lippen hangen. Seine Studienjahre in Prag, ſeine Abenteuer in Wien, ſeine Erlebniſſe im Orient, ſeine Berührungen mit unzähligen intereſſanten Perſönlichkeiten gaben ihm einen unendlichen Stoff. Nie die leiſeſte Stockung, nie ein

ungeeignetes Wort, und der flammende Blick, und die Stimme wie fern rollender Donner; es war hinreißend.

Uneigennützigkeit trieb Hartmann faſt bis zur Schwäche, er nahm kaum an, was ihm zukam. „Ihr ſollt nicht Gold, noch Silber, noch Erz in eurem Gürtel haben“ ſchien ſein Wahlſpruch zu ſein. Freilich beſaß er in der Liebe ſeiner Freunde einen Schatz, wie er ſelten Sterblichen vergönnt iſt. Den größten Schatz beſaß er in ſeiner Gattin, die zu hoch ſteht, als daß man ſie rühmen dürfte. Ihre heldenhafte Liebe war es, die den Lebensfaden des Gatten weiterſpann, als die Spindel ſchon faſt jeden Stoffes leer war; ihre anmuthsvolle Opferfreudigkeit ließ den Freund das ſchönſte Glück des Lebens empfinden, als die beſte Kraft desſelben zu ſchwinden begann. Wie tief er das fühlte hat er oft ausgeſprochen. Er wußte ſich zu gleicher Zeit beneidenswerth und beweinenswerth.

Er hat ausgerungen, der herrliche Menſch — Friede ſei ſeiner Aſche! Aber es bleibt unendlich betrübend für die Freunde, daß ein Herz zu ſchlagen aufgehört, in welchem ſie ſich ſo wohl geborgen wußten.

Köln, den 15. Mai 1872.

Sir William Sterndale Bennett.

Von London her erſchallen wahre Trauergeſänge über den Tod eines trefflichen Tonkünſtlers, der Ruhm ſeines Vaterlandes, anerkannt und hochgeachtet überall. Bennett, geboren den 16. April 1816, ſtarb ganz unerwartet am 1. d. M. Sohn eines Organiſten in Sheffield, wo er ſeine muſikaliſche Laufbahn als kleiner Chorſänger in der Kirche begann und früh verwaiſt, erhielt er ſeine künſtleriſche Erziehung in der Londoner Academy of music, als deren Direktor ihn der Tod ereilte. Sein Talent als Pianiſt und als Tonſetzer entwickelte ſich ungemein früh — als er im Winter 1838—39 Leipzig beſuchte, erwarb er ſich dort durch ſein Clavierſpiel die allgemeinſte Bewunderung, und die Werke welche er damals componirt hatte, ein Clavierconcert, ſeine Ouverture „die Najaden", eine Anzahl kleinerer Compoſitionen für Pianoforte, tragen den Stempel

vollendeter Künſtlerſchaft und ſind von ſeinen ſpäteren Productionen kaum übertroffen worden. Sein Spiel, in techniſcher Hinſicht vollendet, war von außerordentlicher Feinheit der Nuancirung, voller Anmuth und innerer Wärme. In ſeinen Compoſitionen, namentlich in ſeinen charakteriſtiſchen Ouverturen, iſt der große Einfluß Mendelsſohn's nicht zu verkennen; — ſie ſind aber ſo vollendet in der Form, ſo reizend in der Erfindung und enthalten auch wieder ſo viel Eigenthümliches, daß von jener Nachmacherei, welche alle die Maſſen von Liedern mit und ohne Worte, Motetten, Pſalmen und was dergl. mehr hervorgebracht, nicht die Rede ſein kann. Mendelsſohn ſtellte ihn ſehr hoch, und Schumann begeiſterte ſich für ihn und gab den Leſern der „Neuen Zeitſchrift" zum Neujahrstage ſein Portrait, von den poetiſchſten Worten begleitet.

In ſeinem Vaterlande gelangte Bennett zu den höchſten Ehren. Er wurde Profeſſor der Muſik an der Univerſität von Cambridge, Doctor der Muſik, »master of Arts«, von der Königin in den Ritterſtand erhoben. Und jetzt erhält er ſeine Ruheſtätte unter den Größten ſeines Volkes, in der Weſtminſter-Abtei, eine Auszeichnung, für welche vielleicht keine andere Nation ein Aequivalent zu bieten hat. Als Menſch war Bennett äußerſt achtungs- und liebenswerth: einfach, anſpruchlos,

offen, ehrlich, gutmüthig, heiter, gaſtfreundlich. Wir deutſchen Muſiker fanden bei ihm ſtets die herzlichſte Aufnahme. Seit längeren Jahren hatte er ſich von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, und während er früher als Concertgeber und Dirigent namentlich der philharmoniſchen Concerte thätig geweſen, lebte er nur noch ſeinen Schülern und ſeiner Schule. Wir ſahen ihn in Deutſchland zuletzt bei dem Beethovenfeſt in Bonn, von welchem er ſich beglückt und entzückt zeigte. Als Muſiker gehörte er mit vollſter Seele Deutſchland und ſeinen Meiſtern an. England iſt ſtolz auf ihn, und hat das vollkommenſte Recht, es zu ſein.

Köln, den 9. Februar 1875.

Nach Skandinavien.

Reiseskizzen.

(Juni 1875.)

I.

Von Köln nach Hamburg.

Herrliches Juniwetter, was auf Eisenbahnen mit den Worten übersetzt wird: Hitze und Staub. Eine trostlose Fahrt oder vielmehr eine Trost bedürftige; er wurde mir durch ein charmantes Ehepaar, welches meine Kenntniß über Land und Leute von der Insel Madeira an bis zu den norwegischen Bergen auf die heiterste Weise bereicherte. Und daß die liebenswürdige Dame eine Norwegerin, erschien mir als ein besonders glückliches Omen für die bevorstehenden Vikingerfahrten.

Wenn ich ins Gewühl einer großen Stadt trete, so fällt mir jedes Mal — es ist nicht meine Schuld! — ein Goethe'sches Epigramm ein, welches mit den Worten beginnt: „Warum treibt sich das Volk so und schreit?" Die Antwort auf diese Frage mag der freundliche Leser

in Goethe's venetianiſchen Epigrammen nachſchlagen, wenn ſie ihm nicht gegenwärtig. Aber unſer großer Dichter hat uns glücklicher Weiſe mit höhern Anſchauungen beglückt über menſchliche Triebe und menſchliche Ziele. Freilich „will das Volk ſich ernähren", und muß es wohl wollen. Aber — der Guano wird zum Brod, und das Brod wird zum Geiſt, und der Geiſt wird zur Herrlichkeit der Welt.

Wie es von jedem Künſtler oder Dichter irgend ein Werk gibt, welches ſein Weſen in beſonders charakteriſtiſcher Weiſe verdeutlicht und gleichſam ſein alter ego geworden iſt, ſo hat jede bedeutende Stadt ihren Platz, ihre Straße, mit der man ſie ohne Weiteres bezeichnen kann. Was für London, Paris, Berlin, Hydepark, Boulevard des Italiens, Unter den Linden ſind, das iſt für Hamburg der Jungfernſtieg. Und vielleicht noch mehr! Denn das herrliche Alſterbaſſin ſcheint ein wahres Marsfeld für Navigations-Exercitien, und der amphibiſche Charakter der Einwohner, welchen die See eine ſo vertraute Lokalität iſt, zeigt ſich gleich hier, wenn man Abends zum Fenſter hinausſieht. Welch ein Waſſerleben, welch ein Dampfen, Segeln, Ruderſchlagen in großen, kleinen und kleinſten Booten! Ich erfreute mich an dem Treiben eines Mannes, der in einem verhältnißmäßig ziemlich großen Schiffe mutterſeelen allein

am Steuerruder ſaß, während eine leichte Briſe ſein Segel blähte. Dieſes Halb-Spielen und Halb-Arbeiten, Halb-Denken und Halb-Träumen mit und zwiſchen zwei Elementen muß etwas unendlich Anziehendes haben.

Wer liebt es nicht, in der Fremde in den geringſten Dingen etwas Beſonderes, etwas Charakteriſtiſches finden zu wollen? Ich verlangte vor einem Pavillon an der Alſter eine Taſſe Thee — der Kellner brachte ſie mir mit drei Stück Kuchen als Beilage. Der Thee war vortrefflich, der Kuchen jedoch ſo feſt, ſo ſchwer, ſo ſolid, wie der Credit eines hamburger Schiffrheders — einem leichtſinnigen, rheinländiſchen Munde etwa, was Kant'ſche Philoſophie einem neapolitaniſchen Lazzarone ſein mag. Ein Knabe, der nicht ausſah, als ob ſein Erzeuger auf der hamburger Börſe eine große Rolle ſpiele, ging langſam, verlangenden Auges an meinem Tiſchchen vorüber. Ich rief ihn an — ſchüchternen Schrittes nahte er ſich — mit ſchüchterner Hand ergriff er den Kuchen, den ich ihm anbot, aber mit mannhaftem Selbſtgefühl biß er ihn an. Er zeigte ſich zu gleicher Zeit als Diplomat wie als Feldherr.

Am folgenden Morgen kam ich an dem ſtattlichen altberühmten Johanneum vorüber, deſſen großer Hofraum nur durch ein breites offenes Eiſengitter von der Straße getrennt iſt. Viele Menſchen ſtanden davor

und — wie natürlich — ich gesellte mich ihnen. Was die Leute festhielt, waren die Turnübungen, welche von einer Anzahl kleinerer und größerer Knaben, theilweise in rothen Garibaldi-Hemden, gemacht wurden. „Das ist etwas ganz Neues, früher noch gar nicht dagewesen," sagte ein Herr in frondirendem Tone zu mir. „Künftige Seekadetten," erwiederte ich, indem ich mich in den Geist des maritimen Hamburg zu versetzen dachte. „Ah, das brauchen sie auch bei der Infanterie," entgegnete mein neuester Bekannter und ging seiner Wege. Die Herrlichkeit unseres Deutschen Reiches war ihm offenbar noch nicht aufgegangen.

Ein Freund, der den Welthandel und die Welthändel genau kennt und scharf zu beurtheilen versteht, führte mich zum Kaiserquai, der letzten großen noch nicht ganz vollendeten Schöpfung des hamburger Gemeinsinns, speciell aber des Wasserbaudirectors Dahlmann. Ein tiefes Fahrwasser, welches transatlantische Schiffe aufnimmt an Stelle eines schmalen, seichten Canals, — Schoppen zu beiden Seiten, so hoch und breit, daß Schiffsladungen darin umherliegen als wären es Nippsachen, — Hebemaschinen, welche einen Mann, mit Beihülfe von etwas Dampf, in den Stand setzen, die gewaltigsten Lasten spielend ein- und auszuladen, — Rails, die von hier aus direkt weiter führen zu allen Eisenbahnverbindungen

Europas. Man ſpaziert an den maſſenhaft aufgethürmten Produkten aller Länder, aller Zonen vorüber, bis man plötzlich vor der offenen Elbe ſteht und in einen Wald von Schiffen hineinſieht, welcher den Horizont verdeckt. Wie anders wirkt doch der Anblick aller dieſer Erzeugniſſe des großen Hauſes Natur, Menſchheit u. Comp., wenn man ſie ſo in ihren lebendigen Wechſelbeziehungen ſieht, als in den Räumen der allerinternationalſten Ausſtellung. Es iſt ein Unterſchied, wie der von geleſener oder aufgeführter Muſik — oder da weder geleſene noch auserleſene Muſik eine Allerweltsſache iſt, wie der des Anblicks eines Modemagazins von dem eines glänzenden Ballfeſtes. Die Ballfeſte des Handels ſcheinen indeß hier wie anderwärts in unangenehme Stockung gerathen zu ſein, man hat während des Carnevals zu viel und zu wild getanzt! Hoffen wir, daß die Faſtenzeit nicht allzu lange währen möge.

Das Treiben des hamburger Straßenlebens zeichnet ſich weder durch Eleganz noch durch bunte Mannigfaltigkeit aus, die Anſtändigkeit ſcheint mir den Grundzug desſelben zu bilden. Ein anmuthiges Element in demſelben, wenigſtens zu gewiſſen Stunden, bildet jedoch die Kinderwelt, beſſer geſagt die Schuljugend. So nett und zierlich gekleidet, ſo feſten, leichten Schrittes, ſo ſelbſtändig und unbekümmert in der ganzen Haltung

ziehen alle dieſe kleinen Geſchöpfe ihres Weges, daß es eine Freude iſt, ſie zu beobachten. Das Ränzchen auf dem Rücken erſcheint noch vorwiegend. Man ſollte das kleine Symbol der Laſt des Lebens, mit der man ſich geduldig abzufinden hat, nirgends abſchaffen, es iſt ſo kleidſam und läßt die Arme frei, und „ſie brauchen's auch bei der Infanterie," wie mein Beobachter vor dem Johanneum ſagte. In Weltſtädten wie Paris und London ſieht man ſelten Kinder auf der Straße, vollends keine Kinder zarteſten Alters ohne Begleitung. Daß Hamburg nicht genugſam Weltſtadt iſt, um ſeiner Jugend dieſe Freiheit vorenthalten zu müſſen, gibt ihm ein Stückchen kleinſtädtiſcher Gemüthlichkeit und macht ihm alle Ehre.

II.

Von Hamburg nach Kopenhagen.

Wer Kiel noch nicht kennt, ſollte nicht verſäumen, auf dieſer Fahrt dort einige Stunden zu verweilen. Und zwar nicht um der Maſten, ſondern um der Bäume willen. Der Weg nach Düſternbrook, im dichteſten Schatten altehrwürdiger Linden, gibt an vielen Stellen das Bild eines heiligen Haines. — Iphigenie könnte hier ihre Klagen erſchallen, Oedipus auf Antigone ge-

ſtützt ſich hier zu erſehnter Ruhe niederlaſſen. Dergleichen Bilder verſchwinden jedoch ſchnell, wenn man im Garten des Gaſthofs zur Belle-Vue angelangt iſt, wo man vortrefflichen Kaffee bekommt, die Ouverture zum Tannhäuſer hört und die Kieler Damen in norddeutſcher Würde häkeln und ſprechen ſieht. Wie wenig Gefahr iſt im Anzug, die jagendſten Verbindungsmittel könnten die ſcharf ausgeprägten Phyſiognomieen unſerer verſchiedenen Stämme verwiſchen — ſie treten durch dieſelben nur um ſo ſchärfer vor's Auge.

Eine hochverehrte Künſtlerin und Freundin aufzufinden, begaben wir uns vergeblich auf die k. k. Direktionen der Poſt, des Telegraphen und der Polizei, um ſchließlich in einer großen Buchhandlung zu erfahren, ſie ſei gar nicht anweſend. Wir lernten hierdurch ein gut Theil der reinlichen, freundlichen, ſympathiſchen Stadt kennen, und gelangten ſo, wie es öfters zu gehen pflegt, zu Erwünſchtem — das Erwünſchtere verfehlend.

Auf einem ſtattlichen Seeſchiffe in milder Sommernacht zu ſitzen, zu ſchlendern, zu plaudern, zu rauchen, zu ſchauen und zu träumen — es gibt kaum etwas Reizenderes. Warum hat doch die Natur einem tückiſchen ſchadenfrohen Dämon erlaubt, einen der herrlichſten Genüſſe, die ſie bietet, uns auf die erniedrigendſte Weiſe ſo oft zu verderben?! Schon der kleinmüthige Zweifel,

den die meiſten Reiſenden auf das Meer mitbringen, hat etwas Niederdrückendes. Man erhebt ſich dann wieder zu einem gewiſſen Galgenhumor, gelangt zur Selbſtironie und ähnlichen Alletrien. Hat man ſich endlich niedergelegt und die Seele auf das Schmachvollſte vorbereitet, ſo kommt einige Ruhe über einen, — man dehnt ſich, dehnt ſich, und die Stunden thun es nach. Glücklich der, an dem das Schickſal, ſich an ſeiner Unterwürfigkeit ergötzend, ſtolz vorüberſchreitet. Aber wehe dem Stolzeſten, wenn er nicht unverwundbar. Alle Geiſtesgröße ſchwindet, alle Tapferkeit unterliegt, von der elendeſten Macht beſiegt wird der kampfesluſtigſte Streiter.

Der erſte Eindruck der däniſchen Hauptſtadt unterſcheidet ſich nicht weſentlich von dem anderer moderner Hauptſtädte. Aber ſobald man eine der Promenaden betritt, welche die Ausſicht auf den Sund gewähren, wird man der herrlichen Eigenthümlichkeit der wunderbaren Lage Kopenhagens inne. Es berührt immer ſonderbar, ein Stück Land oder Waſſer zu ſehen, an deſſen Namen, da man ihn in der Schule auswendig lernte, die jugendliche Phantaſie allerlei Bilder knüpfte, eines falſcher als das andere. Eine enge Waſſerſtraße, welche kein Schiff durchziehen durfte, ohne einen Zoll zu erlegen! Konnte eine ſolche viel breiter ſein als etwa der breiteſte Fluß, den man geſehen hatte?

Jahre vergehen, ohne daß man des Sundes gedenkt, bis man in den Zeitungen lieſt von der Ablöſung jenes vielbeſprochenen Zolles und als intimer Freund der ganzen Menſchheit ſich darüber freut, daß dem Weltverkehr wieder eine, wenn auch kleine, doch läſtige Feſſel abgenommen worden. Und nun kommt ein Abend, an welchem man, an der Seite eines geliebten Kindes, eines lieben Freundes, den Blick ſchweifen laſſen darf über jene ewig rauſchenden Wogen der ewig bewegten Stätte des Handelns, der Händel und des Handels raſtloſer Menſchenkinder. Den Wogen gleich verdrängt dann ein Gedanke den anderen. Gibt es doch kein erleres Bild menſchlicher Thätigkeit und Thatkraft als ein Schiff auf weiter See. Muth und Wiſſenſchaft, Angeſpanntheit des Körpers und Feſtigkeit der Seele kommen da zu gemeinſchaftlicher Wirkung und dienen den friedlichſten humanſten Zwecken. Dazu die ſchöne Erſcheinung des bewegten Schiffes auf dem Ehrfurcht gebietenden Elemente! Keine noch ſo glänzende Entfaltung kriegeriſcher Kräfte kommt dem Eindrucke gleich, den der von unzähligen Schiffen belebte Sund in ſtetem Wechſel bietet. Dampfſchiffe kreuzen ſich, Fiſcherboote ſchwanken umher, Segelſchiffe zeigen ihre ſchlanken Linien nah und fern, und gleichwie man am Firmament bei andauerndem Hinaufſchauen ſtets wieder

andere Sterne entdeckt, ſo treten hier am fernen Horizont immer neue Maſten in zarteſter Zeichnung hervor. Das Ufer, welches ſtatt ſandiger Dünen alte dichtbelaubte Bäume, ſchattige Gänge bietet, vollendet die aufregende und doch ſo friedliche Wirkung des Ganzen.

Ein berühmter engliſcher Staatsmann ſoll geſagt haben, das Leben würde leidlich erträglich ſein, wenn es keine Amuſements gäbe. Weniger blaſirt als ein ſolcher Mann es zu ſein verpflichtet ſein mag, muß ich mir doch die Aeußerung erlauben, das Reiſen würde noch viel ſchöner ſein, müßte man ſich nicht Merkwürdigkeiten anſehen. Im Grunde iſt es jedoch weniger die Verpflichtung, gewiſſe Dinge anzuſchauen, als die Nöthigung, ſie nur oberflächlich zu betrachten, was oft eine mißbehagliche Ermüdung hervorbringt. Man muß ſich zu beſchränken wiſſen, vollends in einer Stadt, die, wie Kopenhagen, allzu viel Werthvolles und Wiſſenswerthes enthält. Die Collection nordiſcher Alterthümer ſoll ihres gleichen nicht haben, — die werthvoller Reliquien däniſcher Könige kann ſie nicht haben. Das Thorwaldſen-Muſeum, auf welches ich zurückkommen muß, iſt ein bewundernswerthes Unicum. Beneidenswerth erſcheinen jedoch einem guten Kölner vor Allem die herrlichen Spaziergänge, die ſchönen Gärten, die prachtvollen Parks, welche die Stadt und die nächſte

Umgebung derſelben ſchmücken. Welch eine ariſtokratiſche Geſellſchaft im beſten Sinne des Wortes bilden alle dieſe ehrwürdigen Buchen und Linden und die in vollſter Blüthe ſtehenden Kaſtanien! Uralt und dabei jugendlich friſch belaubt, imponirend und dabei wohlthuend, hoch und ſtolz und ſtets zugänglich, ſind ſie die echteſten Freunde des Volkes, welches ſich unter ihrem Schatten in ſtiller Behaglichkeit des Lebens freut, — welches ſie liebt und bewundert. Man braucht ihnen nicht zuzurufen »noblesse oblige«, ihr Daſein iſt Wohlthat, ihr Wachsthum iſt Glück, je mehr ſie ſich ausbreiten, je mehr ſpenden ſie des Guten und Schönen. — Der ſogenannte Thiergarten bei Klampenborg, einem nahegelegenen kleinen Seebade, iſt ein wahres Phänomen durch die Herrlichkeit ſeiner Baumwelt. Es iſt ein meilenweit ausgedehnter königlicher Wald, durch vortreffliche Fahr- und Reitwege faſt zum Park gemacht, unten licht, ſo daß die hohen Stämme der Buchen ſich ſchlank von einander abheben, oben eine dichte, faſt ununterbrochene Laubdecke bildend. Kommt man von einem Spaziergange zurück, ſo findet man ſich wieder am Ufer des Sundes, der hier ſeine Waſſerfläche dem Auge ohne fortificatoriſche Unterbrechungen bietet und uns nach der einen Seite am fernen Horizont die Küſte von Schweden gewahren läßt.

Wie es einem heutigen Tages mit wiſſenſchaftlichen und literariſchen Dingen ergeht, ſo ergeht es einem auch mit Reiſen. Die Vorträge bedeutender Gelehrten, die Eſſays geiſtreicher Publiciſten, gewähren Einblicke in die verſchiedenſten Wiſſenſchaften, in die Literatur aller Völker, aller Zeiten. Gern möchte man bei Dem und Jenem länger verweilen, in das Eine oder Andere tiefer eindringen — es kann nicht ſein. So finden wir auf unſern Reiſeflügen bald hier, bald dort eine Stelle, wo wir bleiben, einen Ort, wo wir etwas Wurzel faſſen möchten, aber: „Nicht ſtehen bleiben, nicht ſtehen bleiben, immer circuliren!“ ruft der Pflicht-Gendarm befehlshaberiſch und unerbittlich uns zu.

Iſt es ſo mit dem Verweilen an ſchönen Orten, wie viel mehr mit dem bei lieben und bedeutenden Menſchen. Und ſo kann ich mir's nicht verſagen, wenigſtens mit der Feder noch einige Augenblicke den Umgang mit Dir fortzuſetzen, guter, trefflicher Gade, der Du Deinen Freunden als Menſch nicht weniger gibſt, als Du Deinem Vaterlande und der ganzen muſikaliſchen Welt als Künſtler gegeben — und das will wahrhaftig viel ſagen. Habe Dank für alles Gute, was Du und die Deinen uns geſpendet, und lebe und wirke noch lange als Führer und Lehrer und Dichter, zu eignem Glücke und zum Beſten der Beſten!

III.

Niels W. Gade, die Seele des Kopenhagener, mithin des dänischen Musiklebens, leitet auch ein Conservatorium, welches vor einigen Jahren, in Folge der ziemlich erheblichen Stiftung eines Kunstfreundes eröffnet wurde. Die Anzahl der Schüler und Schülerinnen ist auf 40 festgesetzt, was diesen jedenfalls zu Gute kommt. Die Einrichtung der Räumlichkeiten, ihre Ausstattung und Ausschmückung ist so nett und praktisch, so geschmackvoll und geistreich, ich möchte sagen, so wohlklingend wie eine Gade'sche Partitur. Unter den Lehrern befinden sich vorzügliche, wenn auch in Deutschland weniger bekannte Capacitäten, unter welchen der norwegische Pianist Neupert, — der langjährige Gesangmeister an der dänischen Oper, Hellstedt, — und, neben Gade selbst, vor Allem der hochverehrte Altmeister der dänischen Componisten, der 70jährige Hartmann zu nennen sind.

Es ist eine Freude, zu sehen, wie sehr Gade in seiner Vaterstadt geliebt und geehrt, wie ihm das liebenswürdigste Wohlwollen in allen, auch in den höchsten Kreisen zu Theil wird. Ein kleiner Vorgang mag als Beleg dienen. Er erzählte eines Tages Sr. Majestät dem König eine jener drollig-tragischen Geschichten, wie sie fast jeder Componist erlebt und die in dem Satze

gipfeln, daß heutigen Tages ſo viel Muſik gemacht wird, daß kaum mehr weiche gemacht werden kann, und daß ein Tondichter, hinſichtlich ſeines geiſtigen Lebens, inmitten unſerer harmoniſchen Cultur, eigentlich vogelfrei erklärt iſt. Der König lächelte. Nach einigen Tagen aber erhielt Gade durch das Hofmarſchallamt ein ſtattliches, lautloſes Gemach in den Räumen der grandioſen Frederiksburg zur Verfügung geſtellt, wo er ſeiner Muſe ungeſtört Rendezvous geben darf.

In einer Weiſe, wie es wohl in der ganzen Kunſtgeſchichte noch nicht da war, hat ſich die däniſche Hauptſtadt der erhabenen Geſtalt des großen Thorwaldſen bemächtigt, und durch das ihm ausſchließlich gewidmete Thorwaldſen-Muſeum den Ruhm des mächtigen Künſtlers, deſſen Thätigkeit der ganzen Welt angehört hatte, zu ihrem höchſten Schmucke gemacht. Das Muſeum enthält bekanntlich die geſammten Schöpfungen Thorwaldſen's, theils in Marmor, theils in Gips nachgebildet, aber auch alle von ihm geſammelten Gemälde, Kupferſtiche, Antiken, Gemmen, Bücher, ja, einen Theil ſeiner Möbel und endlich ſeine körperliche Hülle, ſeine Aſche. Daß das Muſeum zu gleicher Zeit ein Mauſoleum, gibt ihm die höchſte Weihe, und der Anblick des einfachen, nur mit dichtem Epheu bedeckten Grabes in der Mitte des Hofraumes iſt ergreifend und erhebend.

Würde es möglich sein, den ganzen Inhalt eines unsterblichen Lebens bei einem Anderen als einem Bildhauer so klar und vollständig in einem Raume vorzuführen, wie es hier der Fall? Schwerlich. Beim Staatsmann und Krieger, beim Dichter und Denker, beim Architekten und Componisten verbietet es sich von selbst, und auch beim Maler würden die Nachbildungen aller in der Welt zerstreuten Werke nicht einen so getreuen Ueberblick seiner Schöpfungen vor das Auge treten lassen, wie es bei den Productionen des Bildhauers möglich ist.

Wie dem nun sein mag, man kann nicht leicht einen imponirenderen Eindruck einer gewaltigeren Persönlichkeit empfangen, als bei einer Umschau im Museum Thorwaldsen's. Eine Welt von Gestalten schaut auf uns hernieder; — groß, mächtig, heroisch, lieblich, phantastisch, realistisch, in stolzer Ruhe, in anmuthigster Bewegung, den verschiedenartigsten, aber stets bedeutendsten Ideenkreisen angehörig. Wie oft haben Kritik und Kunstgeschichte sich schon an der Analyse dieses Genius versucht! Wie oft wird es noch geschehen! Mich, der ich als Laie durch jene Räume wanderte, erfreute es, mir das lebendige Bild des großen Künstlers vergegenwärtigen zu können, der mich einst in Rom mit jenem einfachen Wohlwollen empfing, das ihn charakterisirte,

und an. ressen Umgang ich mich oft erfreuen durfte. Es war zu Anfang der 40er Jahre, als er zurückkehrte von seiner Fahrt nach Kopenhagen, wo man ihn nach 30jähriger Abwesenheit mit königlichen Ehren empfangen hatte, und wo seine zweite Vaterstatt, Rom, ihm die Theilnahme zeigte, welche die Anerkennung seines Ruhmes in der Heimat hervorgerufen. Alle Welt wollte ihn sehen und haben. Es bedurfte jedoch hierzu der Autorisation einer dänischen Dame, einer Baronesse v. Stampe, welche ihn sich einiger Maßen angeeignet hatte, en tout bien et tout honneur! Sie anticipirte gewissen Maßen die Rolle Kopenhagens. „Sie sind mit Thorwaldsen hieher gekommen," sagte ich, als ich ihr vorgestellt worden. „Thorwaldsen ist mit uns gekommen," war ihre etwas pikirte Antwort. Er war wiedergekommen, und das war die Hauptsache.

Der herrliche Kopf Thorwaldsen's, umhüllt von vollen langen weißen Locken, ist populär geworden. Es war ein Antlitz, als hätte er es selbst modellirt. Sein Wesen war fast kindlich einfach und unbewußt. Viel Sprechen war nicht seine Sache, und die Sprachen waren es noch weniger. Das Dänische war ihm nicht mehr Muttersprache, — das Italienische war ihm nicht zu einer zweiten geworden, — das Deutsche, in welchem er sich vielleicht am liebsten bewegte, handhabte er mit

jener königlichen Anwendung des Infinitivs und jener Abwesenheit der Flexionen, die aus dem Munde eines so außerordentlichen Menschen unendlich liebenswürdig erklangen. Er liebte Musik und kam zuweilen von seinem Spaziergang aus auf mein Zimmer, setzte sich neben das Piano und ließ sich eine Weile von mir vorspielen, was mir jedenfalls noch eine größere Freude war als ihm. Theilnehmend, aber meistentheils schweigend, gesellte er sich gern in die Künstlerkneipe den längeren Kunstgenossen und blieb lange Abende bei einer Flasche Wein in ihrer Mitte. Eine Gesellschaft auswärtiger, meistens deutscher Künstler, welche sich nach dem Ponte Molle nannte, existirte damals in Rom. Der Ponte Molle ist die letzte Brücke, welche man, von Norden kommend, vor dem Eintritt in Rom überschreitet. Jeder neue Ankömmling, der sich aufnehmen lassen wollte, mußte sich einer Art von peinlichem Inquisitorium in der Weinstube unterziehen, um Mitglied zu werden, und nach der Aufnahme eine gebührende Quantität Weines zum Besten geben. Unserem großen Künstler war es nun ein besonderes Gaudium, sich nach längerer Abwesenheit wieder jener Prüfung zu unterziehen, und auch diesmal, nach seiner Rückkunft aus dem Vaterlande, ging sie in optima forma vor sich. Der liebenswürdige Reinick, der bekannte Dichter-Maler, war zur Zeit Präsident der

Gesellschaft. Ein junger Künstler kam ins Zimmer und bat um Einlaß für einen Neuangekommenen. Er wurde gewährt, und Thorwaldsen trat ein. „Wie lautet Ihr Name?“ begann der Verspätete. Thorwaldsen, war die Antwort. „Ihr Alter?“ 70 Jahre. „Ihr Vaterland?“ Dänemark. „Sie sind Künstler.“ Wohl. „Welche Kunst üben Sie?“ Die Bildhauerei. „Sie wünschen in diese hohe Gesellschaft aufgenommen zu werden?“ Ich wünsche es. „Sie kennen die Bedingungen, die sich an die Aufnahme knüpfen und wollen sich denselben unterziehen?“ Ich will es. „So schreiben Sie denn über den Ponte Molle.“ Thorwaldsen trat in die Mitte des Zimmers und setzte sich auf einen Lehnstuhl, der für ihn bereit stand. Diesen ergriffen nun ein Dutzend fester Arme und setzten ihn, mitsammt seiner kostbaren Bürde, auf die Mitte des Gastmahles. Niebuhr hatte jeder der zahlreichen Anwesenden eine kleine Wachskerze angezündet, und die Marcelli in den Händen umschritt man den Tisch, auf welchem der Meister thronte, in mannigfachen Windungen und Wendungen, einen Fackelzug in Miniatur darstellend. Thorwaldsen verzog aber während der ganzen noch heiteren Szene keine Miene und schaute stets ganz ernsthaft drein. Mit unerschütterlichem Gleichmuth ließ er sich von der Tafel wieder herunter heben, setzte sich an die Spitze

des Tiſches und blieb ſo, ſtillvergnügt bis zur ſpäten Stunde, mit den exaltirten jungen Leuten zuſammen.

Die liebenswürdige, anſpruchsloſe Freundlichkeit des großen Mannes kam mir noch in beſonderer Weiſe perſönlich zu Gute. Er zeichnete für mein Album eine kleine Skizze, Alexander und Diogenes darſtellend, und bequemte ſich, Henri Lehmann zu einem mir beſtimmten Portrait zu ſitzen, welches ein Meiſterſtück iſt der Bleiſtiftzeichnung und von der außerordentlichſten Aehnlichkeit. Seinen Namen ſchrieb er dann ſelbſt noch darunter, und ſo wurden mir zwei Reliquien zu Theil, um welche mich das Kopenhagener Muſeum beneiden mag.

IV.

Von Kopenhagen nach Stockholm.

„Trotz alledem und alledem“ gingen wir an Bord der hehren Veſta. Die Fahrt von der däniſchen Hauptſtadt nach Gothenburg ſollte ja nur von Morgens bis Abends währen, — ſo ſchön die däniſche Küſte, die man während einiger Stunden im Auge behält, — ſo unüberwindlich das keuſche Schiff, ſo unmerklich der Anprall der Wogen! Die grüne Küſte war ſchön, lieblich die ſich kräuſelnde Welle, poetiſch berührte der Anblick

der rothen Ziegel von Hamlet's Helſingör. Und die Geſellſchaft auf dem Schiffe ſchien ſo feſt gewaffnet gegen Wind und Wetter, man ließ ſich das Frühſtück ſo recht ſchmecken, man fand den Nordweſtwind ſo friſch und kräftigend! Aber nun kamen wir ins Kattegat und der Wind blieb uns ſtets feindlich, nur wurde er immer ſtärker und die Reiſenden wurden ſtiller und an Bord wurde es leerer — — — „der Reſt iſt Schweigen."

Um 9 Uhr Abends ſollten wir im Hafen von Gothenburg ſein, aber es war halb 2 Uhr Morgens, als wir ausſtiegen. Durch die Helle der nordiſchen Sommernacht ſchlichen wir, tief ergriffen, den Kärrnern nach, die unſere Siebenſachen nach dem erſten Hotel, Göda-kallare, hinräderten. Alles war beſetzt, und es dauerte geraume Zeit, bis wir unſere hochliegenden Schlafſtätten erreicht hatten. „Iſt kein Kellner da?" Nein. „Kein Stubenmädchen?" Die ſchlafen. „Kann man nicht eine Taſſe Thee haben?" Unmöglich. „Iſt nichts, nichts zu bekommen?" Eine Flaſche Bier vielleicht — Was iſt dem ſehnſuchtsvollen, liebeverdürſtigen Herzen ein kaltes Kopfnicken? Was iſt dem ausgewunkenen, vernichteten Magen ein kalter Tropfen Gerſtenſaft? Aber die Liebe und die Seekrankheit, ſie machen genügſam.

Der Göta-Keller bildet eine Ausnahme in Gothen-

burg, denn alles Andere, was wir dort kennen lernten, war vortrefflich. Die Stadt iſt ſtattlich, die Umgegend mit ihren Seen und Felſen und Villen iſt ſehr anziehend und unbeſchreiblich iſt die Zuvorkommenheit und Gaſtfreundſchaft der Bewohner. Sie ſind überall zu Hauſe, und ſchnell iſt man's bei ihnen. Und leben und leben laſſen, ſcheint ihre Deviſe zu ſein. Welch heiteren Anblick bot an einem Samstag Mittag der Garten des „Gartenvereins“ mit ſeinen ſchönen Bäumen und Blumen und ſeinem unübertrefflichen Reſtaurant, in deſſen Schatten ſich ein ganzes Stadtviertel zum „lecker bereiteten Male“ verſammelt zu haben ſchien. Wie es mit den äſthetiſchen Genüſſen dort ſteht, vermag ich nicht zu beurtheilen. Wir fanden zwar zufällig das glänzende Theater geöffnet und durften der Aufführung einiger aus dem Franzöſiſchen überſetzten Stücke durch eine dort gaſtirende Truppe aus Norwegen beiwohnen. Aber wenn auch das von unſern Bekannten getadelte Gemiſch däniſchen, ſchwediſchen und norwegiſchen Dialektes unſerem Ohr gleichgültig ſein konnte, ſo fand unſer kosmopolitiſches Auge auch nicht viel, woran es ſich hätte ergötzen können. Im Winter haben ſie dort Schauſpiel und Luſtſpiel und Concerte höherer Gattung, welche ein talentvoller, in Deutſchland gebildeter Componiſt, Hallén, dirigirt. Die Gothenburger behaupten,

er ſei zu ernſt, — er behauptet, ſein Publikum ſei es zu wenig, — vielleicht haben ſie beide recht. Das durchaus Angemeſſene zu finden, iſt in den meiſten Dingen das Schwierigſte.

Was dem Einen recht iſt, iſt dem Andern — oft ſehr unangenehm. Skandinavien ſchmachtete bei unſerer Ankunft nach Regen, und er ward ihm, und leider auch uns, die wir gar nicht danach ſchmachteten. Theilnehmend an den Hoffnungen auf eine gute Aernte, mußten wir es doch für jetzt aufgeben, die Fahrt auf dem Göta-Canal mit ſeinen berühmten Schleuſen und Waſſerfällen anzutreten, ſo viel des Waſſers fiel vom Himmel herunter. Wir ſetzten uns auf die Wind und Wetter verachtende Eiſenbahn, auf welcher wir nach nicht ganz 14ſtündiger Fahrt ſicher waren, Stockholm trocken zu erreichen. Der Weg führte an vielen einſamen Seen vorüber, bald durch ſchöne bewaldete, bald durch öde Landſtrecken. Intereß hat anderwärts die Natur aus dieſen dreien ihrer Hauptmotive, Waſſer, Gehölz und Geſtein, ſchönere Stücke zu componiren verſtanden.

Ich kann nicht umhin, nochmals auf Eſſen und Trinken zurückzukommen. Es iſt zwar eine alte Geſchichte, doch bleibt ſie immer neu, wenn man Hunger hat. Was wir aber auf dem Wege nach Stockholm erlebten, war neu, auch wenn man keinen Appetit mit-

brachte. In Falköping nämlich ſtieg man zu längerem reſtaurirenden Aufenthalte aus. Wir betraten den Speiſeſaal und erblickten eine Frau von behaglichem Ausſehen, die aus einer koloſſalen Suppenſchüſſel einen Löffel füllte. In der Meinung, es ſei die Wirthin, bezeichneten wir einen der kleinen Tiſche, die umher ſtanden, als den von uns zu beſetzenden, und glaubten um ſo mehr verſtanden worden zu ſein, als ſie nickte und einen zweiten Teller gleichfalls bis zum Rande füllte. Zu unſerm Erſtaunen jedoch nahm die Dame die beiden Teller, auf welche wir mit Sehnſucht geſchaut hatten, trug ſie an einen dem unſern fernſtehenden Tiſch, wo ſich ein Mann, offenbar ihr durchaus legitimer Ehegemahl, ihr zugeſellte und ſie gemeinſchaftlich ihre letzende Arbeit begannen. Wir lachten uns aus, begriffen aber um ſo ſchneller was hier vorging, als eine Anzahl männlicher Reiſenden, aus einem offen ſtehenden Nebenzimmer kommend, ſich gleichfalls zum Angriff rüſteten. In der Mitte des Saales ſtand ein Buffet, auf das ſauberſte, reinlichſte, ja eleganteſte hergerichtet, Suppe, Fleiſch, Fiſch, Braten, ſüße Speiſen, Sahne, Eingemachtes, große Haufen von Tellern, von ſilbernen Löffeln, Meſſern und Gabeln fanden ſich auf demſelben. Auf ein paar kleineren Tiſchen ſtanden der rauchende Samovar, die dampfende Kaffeemaſchine, mit

Gebäck gefüllte Körbe. In dem Nebenzimmer, in welches die der Landessitte kundigen Männer zuerst sich begeben hatten, war das Smörgasbord, das die Einleitung zu jeder schwedischen Mahlzeit bildet, aufgestellt. Mit der größten Ruhe, mit dem sichersten Anstande bedienten sich die Reisenden, indem sie, Teller und Bestecke wechselnd, von Allem nahmen, was sie anzog, und sich damit in kleineren oder größeren Parties an den Speisetischen niederließen. Niemand Seitens der Wirthe bekümmerte sich auch nur mit einem Blicke um das, was hier vorging. Als die Glocke zum Aufbruch erklang, begab man sich ans Comptoir und bezahlte, je nach der Anzahl der Personen, für welche man sich tributpflichtig erklärte; was aber wie viel man zu sich genommen, stand gar nicht in Frage und der Preis war äußerst mäßig. Auf zwei anderen Stationen wiederholte sich dasselbe Schauspiel, dieselbe Thätigkeit, in größerem oder geringerem Maße. War auch die Anzahl der Reisenden keine sehr beträchtliche, so war doch die Herrichtung auf eine solche berechnet, und der ganze Vorgang zeigte einen Grad von Gesittung, der uns hohe Achtung einflößte. Gerade bei diesen gemeinen Vorgängen des Lebens zeigen sich die cultivirtesten Culturvölker des westlichen Europa oft gar nicht zu ihrem Vortheil, und ob sich die Einführung des freien Buffets auf unsern

Eisenbahnstationen eben so bewähren würde wie auf unsern Bällen, steht sehr zu bezweifeln.

V.

In Stockholm.

Wenn es wahr ist, daß der Gründer Stockholms, Birger Jarl, einen Stock in den Mälarsee geworfen mit dem Entschlusse, eine Stadt anzulegen dort, wo die Strömung denselben hinführen würde, so war es ein Zauberstab den höhere Mächte dem energischen Regenten in die Hand gelegt. Durch sechs Jahrhunderte schon hat sich seine Zauberkraft bewährt und es steht nicht zu befürchten, daß sie nachlassen werde. Denn wenn der dürre Stab hier durch ein Wunder zum lebendigen geworden, so hat sich dieser so organisch entwickelt und steht in so frischem Wachsthum, daß man an die Orangenhaine Italiens erinnert wird, in welchen man auf alten kräftigen Stämmen zu gleicher Zeit Knospen und Blüthen, grüne und goldene Früchte prangen sieht.

Mit keiner der andern bedeutenden Hauptstädte Europas läßt sich Stockholm vergleichen, so eigenthümlich ist es. Wie man von schönen Parkanlagen spricht, im Gegensatz zum abgeschlossenen, in sich vollen-

reten Parke, ſo könnte man die ſchwediſche Reſidenz Stadtanlage nennen, ſo frei iſt ſie geſtaltet und ſo reich in der Erfindung. Kein Walter Scott könnte eine zuſammenfaſſende Beſchreibung von ihr geben, — die Mannigfaltigkeit ihrer Erſcheinung würde jedes derartigen Verſuches ſpotten; — und nie würde man ſich darüber einigen können, welche Anſicht der Stadt, ich will nicht ſagen die ſchönſte oder maleriſchſte, ſondern auch nur die charakteriſtiſchſte wäre. Dort der Anfang des weiten Mälarſees mit ſeinen unzähligen Inſeln und Inſelchen, — hier der Salzſee, der, überall hineinſchneidend, hinausführt ins Baltiſche Meer. — Höhen beſäet von Kirchen, Baumgruppen, kleineren und größeren Gebäulichkeiten, zwiſchen welchen nackte Granitfelſen hervorragen, — Brücken und Paläſte, Villen und Eiſenbahnen, die ſchroffſten Gegenſätze verbunden durch jenen Reiz, welcher in allen ſchönen Dingen das Weſentlichſte und Unerklärlichſte bleibt. Unzählige kleine Dampfboote, die mit Pfeilesſchnelle auf den Gewäſſern umher ſchießen, laden ein, ſich ihnen ohne Plan und Ziel anzuvertrauen, — und man darf es wagen, denn wo ſie uns hinbringen, iſts lieblich heiter — oder poetiſch einſam — oder aufs großartigſte belebt. Nie wird meinem Gedächtniſſe das Bild entſchwinden, welches ſich mir in der nördlichen nächtlichen Helle von unſern Fen-

ſtern aus darbot. Zunächſt dem breiten Quai der Salzſee, ſtille, große Schiffe tragend, — gegenüber die Königsburg, in der einfachen Hoheit ihrer griechiſchen Linien, — unter der Brücke zur Rechten der Hinausbau derſelben, das reizende grüne Stromparterre von glänzenden Ampeln beleuchtet, — jenſeit der Brücke ein Stück des hell ſtrahlenden Mälars, — hoch oben zur Linken die venetianiſche Kuppel der Katharinenkirche, — und dazu hinter dem Schloſſe der aufſteigende Vollmond. Letzterer diente nur als Decoration; das Licht, welches über das Ganze ausgegoſſen war, entſprang nicht ſeinen Strahlen. Es war das der ſchwediſchen Sommernacht eigenthümliche, das ruhigſte, mildeſte, welches ſich denken läßt. Scharf und ſchattenlos treten alle Linien hervor — nichts blendet, nichts iſt unklar. Die vollſtändig untergetauchte und doch nahe gebliebene Sonnenſcheibe übt eine Wirkung, der des höchſten dichteriſchen Genius vergleichbar.

Innerhalb der Räume des wahrhaft königlichen Schloſſes wachte vielleicht noch der gefeierte Fürſt, welcher am vergangenen Morgen mich ſo huldvoll freundlich empfangen hatte. Se. Majeſtät war gerade von Deutſchland zurückgekehrt und ich durfte mich an dem Ausdrucke der gehobenen Stimmung erfreuen, welche jener Ausflug zurückgelaſſen. Gern gedachte der ſo all-

gemein verehrte Monarch des warmen Empfanges, welchen auch das deutſche Volk ihm geſpendet, und knüpfte die edelſten Hoffnungen für die Zukunft an die Fortſchritte der beiden ſtammverwandten Nationen, von welchen jede die ihr eigenthümlichen Ziele zu verfolgen haben werde, ſich einigend zum allgemeinen Guten und Beſten. Und wie weit und groß das Feld menſchlicher Cultur iſt, welches der Blick des Schwedenkönigs zu umfaſſen liebt, weiß Jeder, der ſeinen vielſeitigen Beſtrebungen zu folgen verſucht hat, — Jeder auch, der das Glück gehabt hat, in ſeine Nähe zu treten.

Es iſt bekannt, daß auch unſere ſchöne Kunſt der Töne in König Oskar einen talentreichen Förderer gefunden und daß er es als Kronprinz nicht verſchmähte, der ſchwediſchen Akademie der Muſik zu präſidiren und die Beſchlüſſe und Diplome derſelben durch ſeine Namensunterſchrift zu verherrlichen. Das Stockholmer Konſervatorium, welches die hauptſächlichſte Wirkſamkeit jener Akademie bildet, ſcheint in hoher Blüthe zu ſtehen (das ſchwediſche Frauenquartett, welches durch die Anmuth und Reinheit ſeiner Vorträge ſo große Erfolge errungen, beſteht aus Schülerinnen desſelben, wie der König mir mit Wohlgefallen bemerkte), aber es iſt in der heißen Jahreszeit geſchloſſen und ich mußte darauf verzichten, die nähere Bekanntſchaft der Schule und der Mehrzahl

ihrer Leiter zu machen. In dem geräumigen Saale der Akademie, in welchem Prüfungen, kleinere Aufführungen u. dgl. Statt finden, wurde mir jedoch die Freude zu Theil, einige neuere Compositionen Ludwig Norman's kennen zu lernen, des hochgebildeten Tonsetzers, der seit 13 Jahren Capellmeister an der schwedischen Oper ist und für uns in Deutschland seit seiner in Leipzig zugebrachten Studienzeit und der Veröffentlichung seiner ersten Compositionen als vorzüglichster Repräsentant der schwedischen Componisten gilt. Auch des Umgangs mit dem vorzüglichen Lehrer des Gesanges, dem liebenswürdigen Professor Günther, und der wackeren Musikdirectoren Dente und Nordquist durften wir uns erfreuen. Ersterer zeigte uns, freilich nur bei Tagesbeleuchtung, das Innere des Opernhauses, in welchem er das Glück gehabt hatte neben Jenny Lind, dem melodischsten Sterne Schwedens, zu leuchten. Dieses Opernhaus, von mäßiger Größe, gefälliger Form und akustischer Vortrefflichkeit, hat vor den meisten lebenden Theatern den, vielleicht fraglichen Vorzug, noch nie abgebrannt zu sein, seit es im vorigen Jahrhundert von dem glänzenden König Gustav III. erbaut worden — es ist mithin ein Neunziger. Gelingt es ihm, seinen hundertjährigen Geburtstag zu erreichen, so erspart man ihm die Beschwerden eines allzu hohen Alters und reißt

es nieder — ohne Rückſicht, ohne Dankbarkeit — wie das eben ſo zu geben pflegt.

In dem reizenden Drottningholm am Mälar, in deſſen Schloß der König ſeinen Sommeraufenthalt zu nehmen pflegt, beſuchten wir Ivar Hallſtröm, den Componiſten der Oper „Bergkönigs Braut“, welche in Stockholm mit Erfolg über die Bretter gegangen und demnächſt auch in München und Weimar zur Aufführung gelangen ſoll. Dieſen begabten, intereſſanten, ſympathiſchen Mann kennen zu lernen, war uns ſchon in Köln vergönnt geweſen — doppelt mußte es uns erfreuen, ihn in ſeinem Vaterlande wieder zu ſehen. Um ſein Zuhauſe [ſein home] auf Drottningholm würde man ihn beneiden, wenn man es ihm nicht ſo herzlich gönnte. Kein traulicherer künſtleriſcher Aufenthalt läßt ſich denken. Auf mäßiger Höhe gelegen, ein hübſches bequemes Häuschen mit Garten — die herrlichſte Ausſicht auf den See und deſſen grüne, ſteile Ufer — und Stille rings umher! Stille, vollkommene Stille! Was iſt alle Anregung durch geiſtreichſte Menſchen, durch bedeutendſte Kunſtgenüſſe, ja, ſogar durch liebenswürdigſte Frauen, gegen die Stille, die milde erhabene Stille in ſolcher Natur? Was der Pflanze der wärmende Sonnenſtrahl, der erquickende Regen, der kühlende Windeshauch, das iſt der ſtrebenden Seele die tiefe, tiefe Stille, jene Stille aus

der Einſamkeit ins Freie, die man in ihrer Lautloſigkeit zu hören glaubt, weil ſie, wie Muſik, in die fernſten Winkel unſeres Gemüthes eindringt und das Beſte, was in uns lebt, zu keimen und zu blühen drängt.

In jenem Häuschen Hallſtröm's empfängt uns eine achtzigjährige Matrone, ſeine Mutter — Ehrfurcht gebietend — Zutrauen und Zuneigung erweckend. Eigentlich geben wir uns doch nur Kindern im früheſten, Greiſen im ſpäteſten Alter ohne allen egoiſtiſchen Beiſatz hin.

Außer recht guter Gartenmuſik war von öffentlichen muſikaliſchen Leiſtungen in dieſer Jahreszeit in Stockholm ſo wenig wie bei uns etwas zu hören. Um ſo mehr Mußte es uns intereſſiren, die Bekanntſchaft einer jungen Sängerin, Frl. Riego, zu machen, welche, ſeit Kurzem an der königlichen Oper angeſtellt, der Liebling der Stockholmer Geſellſchaft geworden iſt. Wir hörten ſie auf der „Lyra" benannten Villa des Herrn Director Himmell, welche, gleichfalls am Mälar gelegen, eine prachtvolle Ausſicht bietet auf den See und mehrere ſeiner Buchten, bis zu der in beträchtlicher Ferne auftauchenden Hauptſtadt. Mehr aber als der ſchöne Landſitz mit ſeinen pittoresken Gartenanlagen erfreute uns die einfachherzliche Weiſe ihrer hochgebildeten, an allem Schönen und Guten Theil nehmenden Bewohner, die

in Deutſchland und ſeiner Kunſt und Literatur zu Hauſe ſind, wie — ſo manche Deutſche es nicht ſind.

Fräulein Riego iſt eine Schülerin des Prof. Berg, welchen wir mit ſeiner talentreichen Tochter einſt längere Zeit am Rheine zu beſitzen die Freude hatten und deſſen 70jähriger Geburtstag kürzlich in Stockholm aufs glänzendſte gefeiert wurde; denn groß iſt die Anzahl derer, denen er Lehrer war, und größer noch die Anzahl derer, die ihn lieben und verehren. Wir hörten von Fräulein Riego unter anderm ſehr hübſche Lieder von Hallſtröm und Grieg. Sie beſitzt eine echte Sopranſtimme, die namentlich in der Höhe ſehr klangvoll — ihre Intonation iſt von unerſchütterlicher Reinheit — ihr Vortrag iſt lebendig und oft ſehr gefühlswarm. In unſern deutſchen Concertſälen würde ſie ſicherlich bedeutende Erfolge feiern — aber es iſt ſehr fraglich, ob ihre Stellung an der Oper ihr geſtatten wird, uns einen Beſuch zu machen. Wenn ich mir erlaube, ſie zu einem ſolchen einzuladen, ſo thue ich es halb und halb aus Egoismus — ich möchte den Dank ärnten, der mir zu Theil würde, wenn ſie käme.

VI.

Die Umgebungen Stockholms.

Man wirft den Einwohnern der ſchwediſchen Hauptſtadt vor, ſehr vergnügungsſüchtig zu ſein, und ich kann nicht leugnen, daß an den meiſten der ſchönen Punkte, wohin uns die ſich aufopfernden Freunde brachten, viel des Volkes verſammelt war und die Anſprüche Meiſter Magens und ſeiner Geſellen freudig zu befriedigen trachtete. Meine ethnographiſchen Studien haben mir indeß die Ueberzeugung verſchafft, daß die Menſchen allüberall Vergnügen am Vergnügen finden, und ich glaube nicht den neueſten Forſchungen der Wiſſenſchaft entgegenzutreten, wenn ich, als Dilettant, den Satz aufſtelle, daß dieſer Hang zum Vergnügen tief in der menſchlichen Natur begründet iſt. Den Stockholmern aber iſt es um ſo weniger zu verargen, wenn ſie ſich gern im Freien gütlich thun, als ihr Sommer nicht lange währt, ihr Freies bezaubernd und ihr Gütliches vortrefflich iſt.

Wir brachten eine volle Woche von acht Tagen in Stockholm zu, widmeten alle Nachmittage kleineren und größeren Ausflügen und erſchöpften lange nicht die Liſte der gefeierteſten landſchaftlichen Namen. So ſehr ſich der Mangel eines Bädeker für Schweden fühlbar macht, ich beanſpruche nicht entfernt, auch nur Materialien für

einen ſolchen zu liefern. Dennoch muß ich die königlichen Parks von Haga, von Ulriksdal und von Drottningholm nennen und in Frömmigkeit ihrer hohen, ſchattigen Gänge gedenken. Ja, in Frömmigkeit — denn was kann uns die hehrſte Religion Beſſeres geben als inneren Frieden! Und wer empfände nicht einen ſolchen, bewußt oder unbewußt, wandelnd zwiſchen jenen alten Bäumen, jenen getreuen Freunden der Menſchen! Wie in Holſtein, wie in Dänemark, findet man in Schweden wahre Prachtexemplare mächtiger Stämme — ganze Garde-Regimenter auserleſenſter Eichen und Buchen, Linden und Fichten — und die hängende Birke die, wenn ich nicht irre, bei uns zu Lande kaum vorkommt) bringt in die ernſten, einem Bach'ſchen Choral gleichenden Baum-Harmonieen eine weiche, elegiſche Durchgangsnote.

Der populärſte Vereinigungsort der Stockholmer iſt jedoch der Djurgarden (Thiergarten, oder vielmehr unter uns geſagt, die berühmte Reſtauration desſelben, Haſſelbacken, welcher ſogar, wie man uns mit gerechtem Stolz erzählte, unſer Kronprinz einen Beſuch abgeſtattet. Der Djurgarten iſt eine große Inſel, ein königliches Luſthaus, luxuriöſe Villen, einen immenſen Waldpark, Teiche und Canäle enthaltend; — daneben viele Wirthſchaften, volksthümliche, theatraliſche Vergnügungsorte,

welche jedoch vom kopenhagener Tivoli und vom wiener Wurſtelprater übertroffen werden mögen. Dieſen letztern Inſtitutionen gegenüber hat aber Haſſelbacken den Vorzug der wonnevollen Ausſicht auf die lieblich großartige Hauptſtadt. Welch Wunder, wenn ſich auf der kleinen Höhe, im Garten, auf der Veranda und in den Sälen des Pavillons das heiterſte Treiben allabendlich entfaltet! Man lauſcht den Klängen eines recht guten Orcheſters, ißt und trinkt allerhand gute Dinge und läßt den Blick über das ſchöne Panorama ſchweifen, welches noch während der eilften Abendſtunde in tageheller Klarheit vor uns liegt. Dem ſchwediſchen Dichter Bellman iſt in der Nähe ein Denkmal errichtet, — es iſt aber nicht das einzige, — man findet ſein Bildniß, gegoſſen, gemeißelt, gemalt allerwegen. Seine heiteren Lieder, die vor Allem Liebe zu frohem Lebensgenuß beſingen ſollen (zu vielen derſelben hat er ſelbſt Melodieen componirt), ſcheinen in ſeinem Vaterland allgemeiner und tiefer ins Volk gedrungen zu ſein, als es irgend einem Einzelnen unſerer großen Lyriker bei uns gelungen. Denn wenn man die ſämmtlichen Lieder Goethe's, Uhland's, Heine's zuſammenſtellte, die außerhalb der gebildeten Geſellſchaft bekannt ſind, es würde ein gar kleines Heftchen geben. Ob Bellman ins Deutſche übertragen worden? Es ſei unmöglich, ihn

zu überſetzen, meinten unſere ſchwediſchen Freunde. Es kann freilich nie die Rede davon ſein, einen überſetzten lyriſchen Dichter zu einem volksthümlichen machen zu wollen, aber intereſſant wäre es doch, wenigſtens ſeine Motive kennen zu lernen.

In viel eigenthümlicherer Weiſe als in der allgemein verbreiteten gartenlich-muſikaliſch-gaſtronomiſchen zeigt ſich die Liebe der Stockholmer zum Leben im Freien durch die Unzahl ländlicher Wohnungen, welche man allerwegen ſieht. Und was bei uns hierbei die Ausnahme, bildet dort die Regel: — die einſame Lage derſelben. Man mag den Mälarſee in ſeinen verborgenſten Winkeln und Buchten befahren, man mag den Salt Sjön, Arſta Viken, Hammarby Sjön auf athemloſen kleinen Dampfern durchkreuzen, — wo zwiſchen Felſen und Bäumen ein anheimelndes Plätzchen hervorſchaut, findet ſich ein Landhaus. Selten eine Spur von einem Dorfe oder Flecken; — die zunächſt aneinander liegenden Wohnungen ſind äußerſt ſelten auch nur gleichzeitig ſichtbar. Darunter einzelne reichgebaute mit großen ſich über die Anhöhen ziehenden Gartenanlagen, einfache, aber geſchmackvoll in Holz gebaute Villen und eine große Anzahl ſehr kleiner aber immerhin freundlich dreinſchauender Häuslein mit ein paar Bäumen und etwa einer grünen Stelle vor dem Eingange. Mehr

als achttauſend Menſchen, ſagte mir Kapellmeiſter Nerman, verlaſſen im Sommer die Stadt, — die Schulen feiern während zwei bis drei Monaten, — die Frauen und Kinder bleiben draußen, während die Männer nur ſo viel wie durchaus nöthig ihren Geſchäften in der Stadt nachgehen, und der kleinſte Handwerksmann ſei nicht zufrieden, bis er, wenn auch nur eine Hütte aus zwei Zimmern beſtehend, ſich irgendwo aufgebaut hat. Mit der Verproviantirung geht es, wie es mag — ſie iſt nicht leicht — die Dampfſchiffe thun dafür das Beſte. Wir waren nicht wenig erſtaunt, als wir auf einigen unſerer Ausflüge nicht etwa an verſchiedenen Ortſchaften anlegten, ſondern an einer nicht geringen Anzahl von Landhäuſern Halt machten, wo zuweilen nur eine einzige Perſon ausſtieg oder auch nur Körbe und Kiſten abgeladen wurden. Die reicheren Villenbeſitzer vereinigen ſich und halten gemeinſam einen Dampfer für ihre Bedürfniſſe, das Publikum benutzt eben dieſe Schiffe je nach den Zielen, die ſie erreichen. Es gehört aber eine ungemeine Lokalkenntniß oder ſehr ſorgfältige Erkundigung dazu, um ſtets ſeiner Sache ſicher zu ſein. Wir fuhren am letzten Tage vor unſerer Abreiſe eine kurze Strecke zu Waſſer, erreichten dann zu Fuß einen unendlich freundlichen, wahrhaft idylliſch gelegenen Erfriſchungsort, Raka genannt, und machten

dann wieder einen großen Spaziergang, um weit draußen am Salzsee einen Dampfer zu erwarten, der uns nach anderthalbstündiger Fahrt wieder nach Stockholm brachte. Ob wir zur rechten Zeit an die rechte Stelle kommen würden, beunruhigte die Genossen ein wenig, und sie athmeten auf, als das ersehnte Schiff sich zeigte. Aber die kleinen Abenteuerlichkeiten, zu welchen das maritime Durcheinander der vielen Gewässer, der unzähligen Schiffe und der verschiedenen Landungsstellen Gelegenheit geben, haben ihren großen Reiz.

Zu einem Besuche Upsalas kam es nicht, trotzdem wir gern den hochberühmten Dom gesehen und auf dem Kungshögar, dem Königshügel, Meth getrunken hätten, um ein wenig alt-nordische Heldenkraft mit nach Hause zu nehmen. Der alt-nordische Freund, der akademische Musikdirektor Josefson, den ich vor Allem dort aufzusuchen gedachte, kam nach Stockholm und wir erfreuten uns der Gegenwart des talentvollen, gemüthlichen Collegen bei der eben angedeuteten Fahrt. Man erzählte mir viel von den heroischen Anstrengungen, von der künstlerischen Energie und Opferfreudigkeit, mit welcher Josefson es sich angelegen sein läßt, den Einwohnern und den in Upsala Studirenden die Schöpfungen der großen deutschen Meister vorzuführen. Mit welcher

Leichtigkeit ärnten viele von uns sogenannte „Verbern", indem sie mit guten vorhandenen Mitteln vor einem mehr oder weniger verständnißvollen Publikum Gutes leisten, während die schwere Arbeit solcher Missionäre der Kunst nur von einem verhältnißmäßig kleinen Kreise gekannt und gewürdigt wird! Sie müssen ihren besten Lohn in ihrer Arbeit finden. Der bleibt freilich überall der beste und — der sicherste.

Mit wehmüthig dankbarer Empfindung verließen wir Stockholm und die lieben Menschen, die wir dort gefunden, denn nur schwach leuchtet die Hoffnung auf eine Wiederkehr. Der Zug nach dem Süden, der allen Germanen innewohnt, läßt uns wenigstens hoffen, die schwedischen Freunde an den Ufern des Rheines wiederzusehen: — doch willkommen werden sie uns zu jeder Stunde sein.

VII.

Der Götakanal. Das Seebad Marstrand.

Man fährt in einer Nacht von Stockholm nach Gothenburg auf der Eisenbahn. Es gehört mithin eine gewisse Energie zum Entschlusse, zwei Nächte und fast

drei Tage daran zu wenden, um durch lange Wasserfahrt auf unendlichen Umwegen an dasselbe Ziel zu gelangen. Ob es sich lohnt, — ob das Interessante, was man zu sehen bekommt, in richtigem Verhältniß steht zu mancherlei Ungemach, dem man sich aussetzt, — ob man nicht besser thut, eine Mischung zu versuchen und die Dampfkraft abwechselnd zu Wasser und zu Lande zu benutzen, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls ist die volle Fahrt, die mit dem Worte „Kanalreise" sehr unvollständig bezeichnet wird, eine der eigenthümlichsten, die es geben mag; — und hat man sie einmal zurückgelegt, so verschwindet die Erinnerung an kleine Leiden schnell, und man ist um eine Fülle neuer Anschauungen bereichert. Ein Stück offenen Meeres, sieben oder acht Seen, alle die dazwischen liegenden Stücke Kanal und zuletzt die schöne Göta-Elf durchschneidet man, — an Städten und Flecken, an fruchtbaren Gefilden und an öden Felsenufern zieht man vorüber, um sich dann wieder auf dem engen Canal wie zwischen Eisenbahndämmen ganz eingeschlossen zu sehen. Das merkwürdigste jedoch sind die Schleusen, wenigstens für Reisende, die keine Wasserbaukünstler sind und nicht im Falle waren Vergnügungsreisen auf Kanälen zu machen. Man bedenke, daß das Schiff nach und nach auf dem feuchten Elemente um dreihundert Fuß steigt, um sich nachher

wieder zur Meeresfläche zu ſenken, und daß die Operationen, durch welche dies bewerkſtelligt wird, ſo leicht und ruhig gehandhabt werden, als führe man ſie nur zur Unterhaltung der Zuſchauer aus. Es wird den Reiſenden um ſo leichter gemacht, ſie zu beobachten, als ſich meiſt eine größere Anzahl ſolcher Schleuſen folgen, und es dann guten Fußgängern frei ſteht, auszuſteigen und auf den Platen längs dem Kanale ſpazierend die Strecke zurückzulegen. Man ſieht dann das Schiff auf der höchſten Waſſerlinie ruhig ſchweben, eine mächtige ſchwarze Pforte ſchließt dieſe ab von der etwa ein Stockwerk tiefer liegenden. Schon durch das Heranſchwimmen des Dampfers läuft eine Maſſe Waſſers über die Thore hinüber und ein allmähliches Sinken beginnt. Nun aber werden die tief unten gelegenen Weiten geöffnet, und mit geringer Kraft ſchäumen die Wellen hervor, ſich nach oben drängend. Mit außerordentlicher Schnelligkeit ſteigt das Waſſer im tieferen Stockwerk, während es im höheren abnimmt, bis ſich in der Mitte die glatte Fläche herſtellt. Dann werden die Thore geöffnet und auf ebener Woge bewegt ſich das Schiff vorwärts, bis es zur folgenden Schleuſe gelangt. Hat das Schiff hinauf zu klettern, ſo hebt es ſich ſacht vom untern Stockwerk aus durch den Zufluß des Waſſers; der Hauptſache nach bleibt die Thätigkeit dieſelbe, da es nur

darauf ankommt, eine mittlere Wasserhöhe zu erreichen. Der Rückblick auf eine Reihe solcher Schüsseln hat etwas Wunderbares, namentlich von einer Höhe hinab. In der Nähe von Berg hatte ich ein solches Schauspiel, welches ich ganz einsam genoß, denn man mußte schon Morgens 2 Uhr das Lager verlassen, um rechtzeitig theilhaftig zu werden. Im Hintergrunde ein breiter Thor, von welchem aus ein langer Wasserweg, schiefer von schwarzen Einschnitten leicht unterbrochen, herauf führt. Welch einer Masse von Erfahrungen, von Berechnungen, von Versuchen, welcher Kraft und Geschicklichkeit, welcher Mühe und Ausdauer und schließlich welcher Geldmittel bedurfte es nicht, um zu solchen Ergebnissen zu gelangen!

Den interessantesten Theil der Reise bildet die lange, lange Fahrt auf dem Wener-See; das Schönste was man zu sehen bekommt, ist unstreitig der Götafall, wie man die berühmten Trollhätta-Fälle eigentlich nennen sollte, denn es ist, gleich dem Rheinfall bei Schaffhausen, ein Fluß, der sich seine Bahn bricht, mit gigantischer Urkraft. Durch Felsen gespalten, Felsen überschwemmend, läßt er sich, seine Wogen weit durcheinanderjagend, mit einem grimmigen Wirbel weißen Gischtes vernehmen auf, daß auf einer breiten langen Strecke jede Erinnerung an seine natürliche Ruhe gänzlich ver-

ſchwindet. Von allerlei Punkten aus, einer kleinen Brücke, einer Felsſpitze, einer Landzunge, hat man die verſchiedenſten Anſichten des wahrhaft großartigen Phänomens. Auch die Umgebungen erhöhen theilweiſe den romantiſchen Zauber desſelben, führen aber auch durch den Anblick ſehr gewöhnlicher Häuſer und nützlicher aber häßlicher Fabriken wieder in die Proſa des Lebens zurück.

Die Schiffe, auf welchen man die Fahrt durch den Götacanal macht, dürfen nicht allzu groß ſein; aber für die vielen Leute, welche ſich derſelben bedienen, ſind ſie zu klein. Auf dem „Wadſtena", welcher uns aufgenommen, wimmelte es von Reiſenden aller Art, aller Claſſen. Angeſehene, freundliche Familien aus Stockholm, die mit Kind und Kegel nach der Weſtküſte ſich verfügten, um dort ein Seebad zu beſuchen, — junge Ehepaare aus Rußland, Dänemark, Schweden, die ſich hier freilich der ununterbrochenſten Ungetrenntheit erfreuen durften, — vereinſamte Engländer, eine Anzahl Damen ohne Zuſammenhang, endlich zahlreiche Familien finniſcher Auswanderer. Dieſe letzteren füllten mit einem Theile ihrer Habſeligkeiten den ganzen unteren Raum aus, der zwiſchen dem Speiſeſalon und den Cabinen lag. Was ſie im Schlafen leiſteten, war unerhört. Nicht allein Morgens, nein, den größten Theil des Ta-

ges mußte man über sie wegsteigen, klettern, springen, wie bei einem Gang in den Alpen. Jede Cabine hatte zwei Lagerstätten, — im Uebrigen herrschte Communismus; doch hatte Theilung der Geschlechter statt, so weit sie verlangt wurde. Bei der großen Anzahl von anwesenden Ehepaaren spielte das Geschick, welches zwei Menschen auf zwei Nächte zueinander führt, keine so ausgedehnte Rolle, wie es wohl manchmal der Fall sein mag. Auch erwies es sich uns günstig. Meine Tochter namentlich erhielt in einer gebildeten, trefflich deutsch sprechenden Stockholmerin eine wahrhaft mütterliche Freundin voller Güte und Zuvorkommenheit. Viele der Reisenden jedoch fanden in den Cabinen kein Unterkommen mehr, und verbrachten die Nächte auf dem Deck, im Speisesalon, auf Koffern, Stühlen, und waren dankbar, wenn man ihnen während des Tages sein Schlafsopha für einige Stunden zur Verfügung stellte. Gemeinschaftlich gespeist wurde drei Mal täglich, jedoch in zwei oder drei sich ablösenden Gesellschaften. Man fühlte sich eben so glücklich bei der ersten Serie einen Platz zu finden, als denselben nach der nothwendigsten aller Beschäftigungen zu verlassen, denn man athmete keine Seeluft in jenem Speisungsbehälter. Die Bedienung war jedoch, wie fast überall in Schweden, gut, die Dienenden freundlich und reinlich. Einer seltsamen

Sitte muß ich noch Erwähnung thun. Die Reisenden hatten ihre Namen in ein hohes, schmales Rechnungsbuch einzuschreiben, und dann Tag für Tag selbst zu notiren Alles was sie gegessen und getrunken. Auch die Preise die bekannt und sehr mäßig waren, fügte man bei, schloß dann am letzten Nachmittag seine Rechnung bis auf das letzte Glas Cognac ab und strich sie durch in dem man sie bezahlte. Ein Vertrauens-Seitenstück zu der Buffet-ad libitum-Benutzung, welches für den Reisenden, wenn auch nicht bequem, doch ungemein schmeichelhaft ist. Sofortiges Bezahlen würde freilich die ewig felternden Gewissensbisse unmöglich machen, die eine unbezahlte Tasse Kaffee zurücklassen könnte! Gottlob! ich hatte mir keinen Gedächtnißfehler vorzuwerfen.

Schon am Morgen des letzten Reisetages waren uns große Haufen grüner Zweige aufgefallen, die an verschiedenen Landungsplätzen auf den Dampfer gebracht werden waren. Nach und nach wurden dieselben, wo es irgend anging, auf dem Schiffe befestigt, und so, frühlingsmäßig, wenn auch nicht gerade geschmackvoll geschmückt, liefen wir in den Hafen von Gothenburg ein. Die Veranlassung war das „Mitte-Sommerfest" welches am Johannistage und am Vorabend desselben in ganz Schweden mit unermeßlicher Lust gefeiert wird. Ueberall werden Maienbäume gepflanzt, man tanzt bis

in die ſpäte Nacht und Vornehm und Gering iſt außer dem Hauſe, wohl theilweiſe außer dem Häuschen. Am folgenden Morgen war Gothenburg wie ausgeſtorben, alle Läden geſchloſſen; — nicht um den höchſten Preis hätte man von einem Handwerker den geringſten Dienſt geleiſtet erhalten. „Warum feiert man nicht das Erwachen der Natur im Frühling?“ frug ich einen Bekannten, „warum pflanzt man die Maienbäume nicht im Mai?“ „Wir haben kaum einen Frühling, und unſer Sommer iſt ſo kurz!“ war die etwas elegiſch bewegte Antwort.

Es waren die letzten Stunden, die wir in Schweden zubringen ſollten. Wir benutzten ſie zu einem Ausflug nach dem Seebad Marſtrand, einem kleinen Eiland im Kattegat, wohin hübſche Dampfſchiffe in etwa zweiſtündiger Fahrt gelangen. Das Wetter war herrlich, — Poſeidon benahm ſich gegen den heiligen Johannes ſo höflich, wie es die Sitte unter großen Herren vorſchreibt, wenn ſie auch auf etwas geſpanntem Fuß zu einander ſtehen. Zum erſten Mal genoſſen wir gänzlich ungetrübt den erquickenden, belebenden Hauch der Seeluft auf der See, bei deſſen Erinnerung ſchon das Herz höher ſchlägt. Am Ufer in Marſtrand erwarteten uns die Bekannten, welche uns den Tag widmen wollten. Ich muß es hier noch einmal ausſprechen: eine

herzlichere, hingebendere Gastfreundschaft, als man in Schweden findet, ist nicht denkbar.

Marstrand ist noch mehr um seiner reinen, stärkenden Luft als um seiner Bäder willen gesucht. Ein freundliches Städtchen, mit netten, sauberen Wohnungen enthält es, freilich in sehr einfachem Stile, das unvermeidliche Conversationshaus mit Zubehör, öffentliche Gärten, Restaurationen und was dergleichen mehr. Viele gothenburger Familien bringen dort einen Theil des Sommers zu, da die kurze Seefahrt den Gebietern des Hauses eben so geläufig ist, als den unseren die Eisenbahn. Nackte Felsen bedecken einen Theil der Insel. Die Aussicht von der Höhe derselben auf das Meer ist nicht allein herrlich, sondern auch sehr eigenthümlich. Während man nach der einen Seite in die offene See blickt, drängen sich auf der anderen die unzähligen kleinen Felseneilande so dicht aneinander, daß man eine Gebirgskette aus den Wogen hervortreten zu sehen glaubt. Wenn man so da sitzt und hinausschaut in die Wunderpracht dieser Welt, dann vergißt man gänzlich, daß man noch etwas Anderes auf derselben zu thun hat, als staunend und bewundernd sich zu laben an ihrer Schöne.

Noch in der letzten Stunde vor der Heimkehr nach Gothenburg wurde uns eine echte musikalische Freude

zu Theil. Unter den unsere Wirthe Besuchenden befand sich die junge Frau Ida Aquist, eine Pianistin, der zur Künstlerin nur das Schlimmste fehlt — nämlich die Nöthigung, in die Oeffentlichkeit zu treten. Sie spielte uns, auf meinen Wunsch, hauptsächlich Compositionen skandinavischer Componisten, Stücke von Norman, Grieg und Anderen, — um es kurz zu sagen, — ganz vortrefflich mit Herz und Hand.

Der abgehende Dampfer ließ uns ein gut Stück schöne Welt am Ufer sehen, und die Rückfahrt wie vielmehr die Einfahrt in den langgestreckten imposanten Hafen von Gothenburg war das heiterste, was sich denken läßt. Von allen Seiten kamen Fahrzeuge voller fröhlicher Menschen — auf den Inseln, an den Ufern, überall herrschte Leben, — Agathens „Fahne der Liebe", welche man in Schweden noch viel, viel mehr als bei uns wehen läßt, flatterte in den Lüften, wohin man sah, — ein wahrer Festabend, auf dem Wasser und dem Lande, zu welchem der Himmel sein schönstes Kleid angezogen hatte. Und wiederum erwarteten uns Freunde am Gestade, um die letzten Abendstunden in Gothenburg traulich mit uns zuzubringen.

VIII.

Epilog.

Rückkehr. Das erſte ſchleswig-holſteiniſche Muſikfeſt in Kiel.

Zum letzten Mal empfahlen wir unſeren Magen dem Himmel und ſchifften uns in Gothenburg auf einem prächtigen Dampfer ein, der uns in fünf Stunden nach Frederikshaven in Jütland bringen ſollte und brachte. Diesmal durften wir nicht über Mangel an Raum klagen, nur zwei Männer wimmelten auf dem geräumigen Deck umher, ein jüngerer und ein älterer. Letzterer frug mich, ſo wie alle Reiſenden, die ihm ſpäter unter die Hände geriethen, nach unſerem „ſpeciellen Vaterland“; ich glaube jedoch nicht, daß dieſer obſtinaten Frage irgend eine ſchlimme Abſicht zu Grunde lag. In Frederikshaven wartet man, auf dem Schiffe dinirend, bis der Eiſenbahnzug höflicherweiſe vorfährt. Und nun beginnt eine 18ſtündige Fahrt durch die langgeſtreckte, ſchmale Halbinſel, während welcher man der Vergangenheit und der Zukunft leben mag. Ich fing logiſcher Weiſe bei der erſteren an und ließ vor dem inneren Auge noch einmal die heiteren Bilder vorübergleiten alles Schönen und Guten, was wir in Dänemark und

Schweden geſehen und genoſſen. Wahrlich, der Drang, der ſtets dem Süden zuführt, iſt ein allzu einſeitiger! Ein zweites Italien gibt es freilich nicht, und ob ſich Norwegen, das wir leider nicht beſuchen konnten, mit der Schweiz zu meſſen vermag, wie vielfach behauptet wird, mag dahingeſtellt bleiben. Aber einen Sommermonat zwiſchen Kopenhagen und Stockholm theilen, gehört gewiß zu den beſten Capitalanlagen; die Dividende, die man gewinnt, kann nie mehr verloren gehen. Das einzige Schlimme bleibt, daß man doch halb und halb als Taubſtummer reiſt und oft genug zur Zeichenſprache greifen muß gerade in Fällen, wo es beſonderen Reiz haben würde, ſich mit den Kindern des Landes in ihrer Sprache zu verſtändigen. Aber den gebildeteren Dänen und Schweden ſind die tonangebenden Sprachen geläufig, deutſche Kellner gibt es in allen Landen, und in der eigenen Wohnung mag man ſich kaum behaglicher fühlen, als im Grand-Hotel in Stockholm, mit ſeiner ſchönen Ausſicht, der Kölniſchen Zeitung, der trefflichen Verpflegung und dem gewandten, zu aller Auskunft bereiten Portier. Ich muß hier bei der Erinnerung an die Verpflegung einem Vorwurf entgegentreten, der den Deutſchen höchſt ungerechter Weiſe gemacht wird und gegen welchen ich mich oft aufgelehnt, — demjenigen, wir ſeien eine unmäßig viel ſpeiſende

Nation. Aber Belgier und Holländer, Engländer und Dänen, Schweden und — Hamburger essen mehr als wir. Schlecht speisen wir, das dürfen wir zugestehen, schlecht, wie es einer Nation „von Denkern und Dichtern" ansteht. Die Nahrung einzelner Stämme, wie z. B. desjenigen der Geheimen Commercienräthe, darf in diesen Beobachtungen nicht irre leiten; im Allgemeinen stehen wir sowohl in Beziehung auf die Quantität als die Qualität unserer Nahrungsmittel weit hinter unseren Nachbarvölkern zurück. Die nähere Ausführung dieses für höhere Volksbildung so wichtigen Gegenstandes einem größeren Werke vorbehaltend, will ich nur noch erzählen, daß wir in einem kleinen jütländischen Orte, Randers genannt, eine gedeckte Tafel auf der einsamen Station fanden, wie sie sicherlich von Lübeck bis München auch nicht entfernt wieder anzutreffen sein würde, wenn man bei uns überhaupt dergleichen fände.

Zehn Stunden lang war ich nun wieder auf deutschem Boden, aber noch waren meine vaterländischen Gefühle nicht erwacht, obschon es mir unmöglich war einzuschlafen. Endlich trafen wir auf dem kieler Bahnhofe ein, und nun begann ein crescendo von patriotischen Empfindungen, welches sich bis zu einem dreifachen fortissimo steigerte und lange darin beharrte, ohne mir Kopfweh zu verursachen. Denn trotz aller Herrlichkeit

des glücklich geeinten Deutschen Reiches — aufs tiefste, wärmste, schnellste, widerspruchsloseste einigen uns immer noch unsere großen Genien in Kunst und Poesie. Das erste schleswig-holsteinische Musikfest in Kiel, welches uns veranlaßte, vom graden Wege nach dem „speciellen Vaterlande" noch einmal abzulenken, bewies es uns von Neuem aufs eindringlichste.

Nicht ein Referat über dasselbe will ich schreiben, noch weniger den musikalischen Kritiker machen, obschon ein geehrter Festredner die Güte hatte, mich als solchen zu nennen. Denn, ohne Bescheidenheit sei's gesagt, das Beste war, daß ich mich so recht als ein Stück Publikum fühlen, die Freude theilen durfte, die alle Welt empfand. Eine frische Jugendlichkeit durchströmte das Ganze. Das Unternehmen war den daran Betheiligten selbst als ein kühnes erschienen — nicht ohne einige Zaghaftigkeit sah man dem Verlauf entgegen —, und als nun ein schönes Gelingen die großen Bemühungen belohnte, fühlte man sich doppelt gehoben. Neun verschiedene Städte hatten Sänger und Sängerinnen geliefert, sechs Musikdirektoren hatten sich am Einstudiren der Chöre betheiligt, der geschäftsführende Ausschuß hatte die verschiedenartigsten Aufgaben zur allgemeinsten Zufriedenheit gelöst. Seit fünf Monaten waren Samson und die Walpurgisnacht mit Eifer und

Liebe einſtudirt worden, und nicht vergeblich zeigten ſich die Opferfreudigkeit der Führer und die Beharrlichkeit der Ausübenden. Vortrefflich gingen die Händel'ſchen Chöre, die der Walpurgisnacht kann man ſich kaum feſter, friſcher, lebendiger denken. Joachim zeigte als Leiter die ganze echte volle Hingabe an die Sache, die alle ſeine künſtleriſchen Leiſtungen charakteriſirt, und das Orcheſter, welches unſer Königslöw und ſein Schwager Concertmeiſter Böie aus Altona anführten, that ſeine volle Schuldigkeit. Wie unübertrefflich warm und maßvoll Georg Henſchel den Druiden darſtellt, hatten wir ſchon am Rhein uns zu überzeugen Gelegenheit.

Nun wäre ich doch ins Referiren gekommen, und da kann ich nicht umhin, der uns wohl bekannten Soliſten, des Frl. Kling, der Herren v. Witt und Kroleop, dankbar zu gedenken und der allerliebſten Frau Capellmeiſter Schmitt zu ſagen, wie ſehr ich mich freue, ihre Bekanntſchaft gemacht zu haben. Der geſammten gebildeten Welt aber wird es zur herzlichſten Freude gereichen, zu vernehmen, daß Clara Schumann die Heilung ihres müden Arms, die ſie in Kiel beim berühmten Esmarch gefunden, dadurch feierte, daß ſie alle Welt durch ihr Spiel entzückte, — eine beneidenswerthe Weiſe, ſich dankbar zu bezeigen.

Jetzt handelt es ſich für die meerumſchlungenen

Provinzen darum, auf dem begonnenen Wege fortzufahren. Unsere niederrheinischen Musikfeste mögen im Einzelnen mehr oder weniger glücklich gelingen, je nach der Wahl des Dirigenten, des Programms, der Solisten ihre besten Aufführungen werden nirgends übertroffen; was ihnen ihren höchsten Werth gibt, ist, daß sie innerhalb wenig mehr als eines halben Jahrhunderts schon über ein halbhundert Mal Statt gehabt haben und daß sie, die Pflege der monumentalen Meisterwerke unserer Kunst vor Allem im Auge behaltend, doch auch stets der Gegenwart gerecht wurden. Friedrich Schneider und Bernhard Klein, Ferdinand Ries und Ludwig Spohr, Franz Lachner, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms und Anton Rubinstein und mancher Andere, welchen ich nicht nenne, waren in den Fall gesetzt, bei denselben sich und ihre Werke zur Geltung zu bringen. Ihre Aufführungen bilden ein Stück deutscher Musikgeschichte, und zwar ein rühmenswerthes Stück. Wenn auch hier und da großartige Feste gefeiert, glücklichste Versuche gemacht worden sind — dieselben zu einer Kette zu bilden, in dieser Stetigkeit und Ausdehnung, ist es nirgends gelungen, — nirgends ist ein so bedeutsamer Einfluß durch ähnliche Unternehmungen ausgeübt worden als bei uns am Niederrhein.

Diese unversehens ausgebrochene Expectoration eines

kölniſchen ſtädtiſchen Kapellmeiſters hat nicht entfernt die Abſicht, das ſchöne Gelingen des erſten ſchleswig-holſteiniſchen Muſikfeſtes zu ſchmälern; es iſt nicht eine Schuld anzufangen, es iſt ein Verdienſt. Aber unſer Goethe ſagt irgendwo in ſeiner ſchlichttiefſinnigen Weiſe: „Aller Anfang iſt leicht“. Das mögen die ſchleswig-holſteiniſchen Muſikfreunde ſich geſagt ſein laſſen und in der Folge nicht zurückſchrecken, wenn die Schwierigkeiten ſich mehren, der erſte Enthuſiasmus verweht, die Opferfreudigkeit ſich mindert und eine Kritik, die ſelten hebend, aber oft genug vernichtend wirkt, mit ihren leicht gedruckten Anſprüchen hervortritt.

Doppelt ſchön und anziehend erſchien uns Kiel diesmal, wo wir unter den Beſuchern des Feſtes alten Freunden begegneten und bei den Bewohnern der Stadt freundſchaftlichſte Aufnahme fanden. Klaus Groth, mir von alten Zeiten her gewogen, machte die Honneurs aufs reizendſte in Proſa und in Verſen; auf der durch die Schönheit ihrer Lage und die Bildung und Güte ihrer Beſitzer gleich ausgezeichneten Villa Forſteck verſammelte man einen auserleſenen Kreis, welchem die Anweſenheit von Karl Schurz einen beſonderen Glanz verlieh. Auch den berühmten Admiral Werner, der Deutſchland ſo lange in dramatiſcher Aufregung hielt, war uns beſchieden kennen zu lernen. Dieſe letzte

erwünschte Begegnung verdankten wir der hochverehrten Familie, deren Gastfreundschaft wir par ordre de comité octroyirt worden waren. Hätten alle Octroyirungen solche Folgen, man dürfte getrost alle Parlamente nach Hause schicken und die Völker würden sich ungetrübten Glückes erfreuen.

Das erquickende Wir, dessen ich mich in diesen anspruchslosen Aufzeichnungen nicht als Fürst oder Kritiker, sondern als Vater bedienen durfte, ist mir für den kleinen Rest meiner Reisetage nicht mehr gestattet, und so mögen denn meine kleinen Berichte auch hier ihr Ende finden. „Wie ist doch die Erde so schön", sang einst Freund Reinick und ich versuchte es ihm nachzusingen. Es war zu früh. Man versteht erst die Schönheit der Erde, wenn man für sich nichts mehr auf derselben erstrebt.

Sechsunddreißig Stunden in Rotterdam.

Reiſeſkizze.

Längerer Zeit bedurfte es nicht, um die Zauberflöte zu hören, ein Concert und deſſen Probe leidend und thätig mitzumachen, mit Freunden und Bekannten heiter zu verkehren und dazwiſchen aufs hinreichendſte auszuruhen. Ein Beutelchen mit Zechinen enthält mehr als ein Kartoffelſack mit Pfennigen angefüllt.

Einem Holländer der mir eingeſtand, man ſei in ſeinem Vaterlande noch immer nicht ganz befreit von der fröſtelnden Ahnung eines Annexionsfiebers, durfte ich kühn entgegnen: „Bis jetzt iſt das Annectiren ganz auf Ihrer Seite.“ In Wahrheit wird unſer deutſches Muſikreich fortwährend, freilich auf das angenehmſte und erfreulichſte, ausgeplündert und beraubt von holländiſchen Concertcommandeuren, Theaterunternehmern, freien und geſchloſſenen Geſellſchaften. Und gar in Rotterdam, wo ſie ſeit Jahren der lyriſch-dramatiſch-

germaniſchen Muſe einen Tempel geöffnet haben und Opfer ſpenden, oder, um mich deutlicher auszudrücken, wo man eine deutſche Oper hält und dem Direktor eine Subvention bezahlt, haben ſie uns dort nicht unſern Gernsheim entriſſen, nachdem ſie uns den Bargiel abſpänſtig gemacht hatten? Und den trefflichen Concertmeiſter Wirth wollen ſie gar nicht wieder herausgeben — er mußte ſich mit einer Eingeborenen vermählen. So treiben ſie's da, und man würde ſich viel eher in eine von den Niederlanden eroberte deutſche Provinz verſetzt glauben, wenn man nicht auf dem Theaterzettel läſe, daß die Oper eine hochdeutſche ſei. Da aber eine ſolche in Deutſchland noch nie exiſtirt hat und, Dank unſerer Liebe für berechtigte Eigenthümlichkeiten, nie exiſtiren wird, ſo kommt man auf den Gedanken, ſich im Auslande zu befinden.

Die Aufführung der Zauberflöte, die mit ihren verſchleierten Damen, hermaphroditiſchen Genien, geharniſchten Männern und ſingenden Sprechern, abgeſehen von den Hauptperſonen, ſo große Anforderungen macht um ſo mehr, als es hier wirklich nothwendig, daß alle Welt rein ſinge, war eine ſehr befriedigende, theilweiſe vortreffliche. In Herrn Hermany fand ich einen angenehmen Bekannten aus der Behr'ſchen Aera wieder; Frl. Kempner, welche die Königin der Nacht ſang, iſt

der ausgesprochene Liebling des dortigen Publikums; Frl. Schmittsen eine vielversprechende anmuthige junge Lyrikerin. Vor Allem aber besitzen die Rotterdamer in Herrn Fischer ohne Zweifel einen der besten Bassisten des deutschen Kaiserreiches. Der jugendliche Capellmeister Möller aus Wien dirigirte mit der Eisenfestigkeit eines Nordländers, — zuweilen hätte man wünschen mögen, die leichte Lebendigkeit des Wieners möge sich etwas mehr bemerklich machen.

Ein jeder Seehafen erregt weltstädtische Gedankenverbindungen. Rotterdam hat manche großstädtische Gewohnheiten — vor Allem die des späten Dinirens. Das Abendessen gehört dort zu den exceptionellen Lebensfreuden, nicht zu den Lebensbedingungen. Wo das Letztere der Fall, ist ein enormes Stück Kleinstädterei ganz unvermeidlich, und man kann dort weder zum vollständigen Genuß derjenigen Kunstproduktionen kommen, die der Abend vorzugsweise mit sich bringt, noch zu einer freien, vielseitigen Geselligkeit. Wie will man Meyerbeer'sche, Wagner'sche Opern in ihrer Totalität würdigen, wenn man genöthigt ist, das eine Mal die ersten Akte vor dem Abendessen und das andere Mal die letzten nach demselben zu verspeisen? Oder wie mag man Beethoven'sche Schöpfungen in sich aufnehmen, wenn während der C-moll-Symphonie nicht das Schicksal, sondern der

Hunger an die Pforte pocht? Wenn wir Deutſchen im Allgemeinen in dem Talente zur Converſation den Franzoſen ſo weit nachſtehen, kommt es vor Allem daher, daß wir faſt nie zuſammen plaudern, ohne zu gleicher Zeit zu eſſen; — wie viele vortreffliche Sachen werden; aber mit einem Löffel Suppe oder einer Scheibe Gänſeleberpaſtete verſchluckt, um nie mehr an den Tag zu gelangen.

Der Salon, dieſer Inbegriff anmuthigen Verkehrs, wo Jeder ſein Beſtes zu ſpenden ſucht und wo das Geſpräch das iſt, was es ſein ſoll, die Blüthe der menſchlichen Geſelligkeit, kann nicht entſtehen, wenn die Ernährung des Leibes beim abendlichen Zuſammentreffen die Hauptrolle ſpielt. Man wird einwenden, daß der deutſche Mann mit den Freunden auch vor dem Nachteſſen bei einem Seidel Bier ſeine Gedanken auszutauſchen vermag. Aber gerade dieſe Geſelligkeit ohne Frauen iſt die allerſchlimmſte. – Wir werden nie ein gutes Luſtſpiel in Deutſchland bekommen, ſo lange wir nicht gegen Abend zu Mittag eſſen, unſeren Geiſt und unſeren Magen vom Nachteſſen befreien und es unſeren Frauen ermöglichen, einen größeren Kreis um ſich zu verſammeln, ohne vorher mit ihren Köchinnen geheime Unterhandlungen gepflogen zu haben.

In Rotterdam alſo beginnen Theatervorſtellungen und Concerte um ½8 Uhr und dauern ſo lange, — bis

ſie aus ſind. Aber nicht allein beim Bleiben, — auch beim Gehen zeigt ſich die großſtädtiſche Ruhe des holländiſchen Charakters, — vollends beim Fahren; — man wartet mit einer Gemüthlichkeit, die gar nicht zu beſchreiben iſt, ab, bis das Vorfahren des Wagens gemeldet wird — man hat eben keinen Hunger.

Im Concert, in welchem ein ſehr jugendlich friſches, vollklingendes Orcheſter unter Gernsheim's lebendiger Leitung die frühlingathmende B-dur-Symphonie von Schumann zur Aufführung brachte, begegnete ich Fräulein oder hübſcher geſagt, Mejufvrouw Thekla Friedländer wieder, die vor einigen Jahren in unſerem Gürzenich zuerſt ihre Fittige verſucht. Sie iſt unterdeſſen viel herumgeflogen, und das iſt ihr trefflich bekommen. In jenem Concert erregte ſie durch den einfach reinen Vortrag einiger Lieder wahren Enthuſiasmus. Und ſie war dem Publikum ganz neu und fremd entgegengetreten. Was mich in demſelben Concert frappirte, war ein kleiner Zug jener holländiſchen Ordentlichkeit, die auf Schritt und Tritt auffällt. Wenn bei uns ein Tuſch verlangt wird, überlaſſen ſich Trompeter und Pauker in voller Ungebundenheit den Eingebungen ihres Genius; — in Rotterdam hatten ſie eine kleine wohlgeſetzte Fanfare, die im regelmäßigſten Tempo dreimal abgeſpielt wurde.

Hiermit verwandt möchte Folgendes ſein. Nach dem Concert hatten meine gaſtfreundlichen, hochangeſehenen Wirthe ein Nachteſſen veranſtaltet. Alſo doch? — ja wohl, aber ausnahmsweiſe. Nachdem der Herr des Hauſes einen erſten Toaſt ausgebracht, war es in den Sternen und in der Zuſammenſetzung des verſammelten Kreiſes geſchrieben, daß Niemand unbetoaſtet von der Tafel ſich erheben durfte. Eine nicht geringe Zahl der Anweſenden ergriff mithin das Wort, — aber keiner begann, ehe er ſich bei dem geehrten Gaſtgeber, der als geborener chairman ſaß, die Erlaubniß ausgebeten, ſeinen Gefühlen Ausdruck verleihen zu dürfen.

Um vom Hundertſten ins Tauſendſte zu kommen (ſechsundzwanzig Stunden ermöglichen keine regelmäßig durchgeführten Beobachtungen) will ich noch bemerken, daß ich über ein Detail, welches mir in altholländiſchen Genrebildern oft aufgefallen, Aufklärung fand. Wer hätte ſich nicht in den Interieurs der alten Meiſter oft an den ſchönen Katzen erfreut, die mit ſolcher Liebe und Vollendung darin wiedergegeben ſind! Die Katze iſt noch heute in Holland, nicht wie bei uns eine Bewohnerin des Daches, eine bloße Mäuſevertilgerin, ſie iſt eine ſtändige Mitbewohnerin der traulichen Wohnſtube und man verſicherte mir, in den meiſten Häuſern fände man mindeſtens eine ſolche intime Katze. Man ſieht die

prachtvollſten Exemplare und die Thiere laſſen ſich verhätſchlen trotz dem angebetetſten Schooßhündchen. Aber ſie empfangen nur und behalten ihren ſtolzen Unabhängigkeitsſinn. Wenn es ſich nicht ums Eſſen handelt, gehorchen ſie keinem Ruf, ſie finden es hinreichend, wie verwöhnte Kinder, durch ihr Daſein zu beglücken.

Ueber ganz Rotterdam wird in kurzer Zeit eine endloſe Eiſenbahnbrücke ſich hinziehen, — allerwegen ſieht man mehr oder weniger vollendete Theile derſelben hervortauchen. Manche Einwohner ſcheinen dieſen wichtigen Bau zu beklagen und als eine Verunſtaltung ihrer Stadt anzuſehen, aber es iſt ein großer Troſt dabei: „man ſetzt ſich in Rotterdam in den Wagen und fährt geraden Weges durch — um erſt in Paris wieder auszuſteigen“. «Tout chemin mene — à Paris.»

October 1875.

L'Abbaye-aux-Bois.

Ein Band*), den mir der Zufall in die Hände spielt, erweckt in mir eine der interessantesten Erinnerungen aus meiner Jugendzeit und bringt mir ein Bild vor die Augen, welches sich zu vergegenwärtigen heute sicherlich nur noch Wenigen vergönnt ist — den Salon der Frau Récamier. Der Name der berühmten Frau ist Allen bekannt, welche einen Einblick in das gesellschaftliche Leben der französischen Hauptstadt zur Zeit des Directoriums und des Consulats gethan. Man weiß, wie schön, wie anmuthig, wie liebenswürdig die Freundin der Frau von Staël gewesen und in welchem Grade sie die Bewunderung der Pariser Welt auf sich gezogen hat. Aber gerade die Höhe jener

*) Madame Récamier, les amis de sa jeunesse et sa correspondance intime, par l'auteur des souvenirs de Mad. Récamier.

außerordentlichen Schriftſtellerin war vielleicht Schuld, daß Frau Récamier in geiſtiger Hinſicht unterſchätzt ward, wie denn ein liebenswürdig fein weltgewandter Cavalier, dem das Glück zu Theil geworden war, bei Tiſche ſeinen Platz zwiſchen den beiden Damen zu finden, ausrief: „welch' eine Gunſt des Schickſals! ein Sitz zwiſchen dem Geiſte und der Schönheit!“ und ſo jeder von ihnen zu nahe trat. Frau Récamier war freilich nicht, was man eine geiſtreiche Frau zu nennen pflegt — aber ſie hatte geiſtige Eigenſchaften, die einer Frau vielleicht noch mehr zu Statten kommen, als der größte Reichthum an Geiſt: ſie verſtand es, bedeutende Männer zu verſtehen, ſie wußte ihren Arbeiten zu folgen und anregend auf ſie zu wirken. Nicht viele Frauen mag es gegeben haben, welche ſich eines Freundeskreiſes zu rühmen hätten, wie der war, welcher mit unerſchütterlicher Treue und Hingebung, zu theilweiſe mit wahrer Anbetung ſie durch ihr ganzes Leben hindurch umgab — und alle dieſe intimen Beziehungen zu jüngeren und älteren Männern haben nie auf ihren weiblichen Ruf auch nur den Schatten eines Schattens geworfen. Gemahlin eines reichen Banquiers, verbrachte ſie ihre erſte Jugend im größten Glanze; nach dem Falle des Geſchäftshauſes aber den größten Theil ihres Lebens in durchaus beſcheidenen Verhältniſſen. Selbſt ohne Kin-

ter, hatte sie eine anmuthige Nichte bei sich aufgenommen und erzogen, welche die Gattin des bekannten Archäologen Charles Lenormant wurde, ihr hat man die Zusammenstellung und Abfassung des interessanten Buches, welches mir vorliegt, zu danken.

Die bekanntesten Namen unter den Verehrern der Frau Recamier sind Camille Jordan, die beiden Brüder Mathieu und Adrien Herzöge von Montmorency, der Philosoph Ballanche, J. J. Ampère und Chateaubriand. Ihren Beziehungen zur Frau von Staël hatte sie, nach einem längeren Besuche, welchen sie derselben in Coppet abgestattet, eine dreijährige Verbannung aus Paris zu verdanken. Die kaiserliche Regierung mochte bekanntlich nicht die leiseste Opposition vertragen, und man weiß, wie mißliebig sich die berühmte Tochter Necker's bei Napoleon gemacht hatte. Von den eben genannten Männern gehörte Camille Jordan zu den frühesten Freunden der Frau Recamier: — er hatte schon, als er im Rath der Fünfhundert saß, ihr seine erste Verehrung geschenkt und war ihr nicht weniger ergeben, als er fünfundzwanzig Jahre später, einer der Heroen, in der Deputirtenkammer seinen Sitz einnahm. Im Jahre 1812 machte er seinen Freund und Landsmann Ballanche beim warm Verehrer mit Frau Recamier bekannt. Ballanche, dessen etwas weibisch-

philoſophiſche Schriften von einem auserleſenen Kreiſe in Frankreich hochgeſchätzt ſind, der aber auch in ſeinem Vaterlande noch nicht den Rang einnimmt, welchen ſeine Verehrer für ihn in Anſpruch nehmen, widmete von nun an bis an ſein Ende (im Jahre 1847) ſein ganzes Daſein, ſo zu ſagen, der unwiderſtehlichen Frau. Chateaubriand's freundſchaftliche Verbindung mit derſelben datirt aus ſpäterer Zeit; — aber die letzten fünfundzwanzig Jahre ſeines Lebens war ihm der wo möglich tägliche Umgang mit ihr Troſt und Stärkung in ſeinen wechſelvollen Unternehmungen und Geſchicken. Die merkwürdigſte, vielleicht auch die ſchmeichelhafteſte Zuneigung, die Frau Recamier zu Theil geworden, war die des genialen J. J. Ampère, des Sohnes des hochberühmten Phyſikers, deſſen zahlreiche Schriften, in welchen der gelehrte Hiſtoriker ſich mit dem ſcharfblickenden Reiſenden verbündet, den deutſchen Leſern der Revue des deux mondes aus jener Zeit bekannt ſein werden. Ampère wurde im Jahre 1828, als 18jähriger Jüngling, der gefeierten Frau vorgeſtellt, welche damals nach dem Alter ſchöner Frauen darf man nicht fragen — nicht einmal forſchen jedenfalls nicht mehr jung war. Der Eindruck, welchen ſie auf ihn machte, war derart, daß während ihres ganzen Lebens keine andere, der Liebesſphäre zugehörige Neigung in ſeinem

Herzen Platz fand. Bis zum Tode der Frau Recamier (sie starb an der Cholera den 11. Mai 1849) war sie ihm Mutter, Schwester, angebetete Freundin.

Ampère, einer der geistreichsten Männer des neuern Frankreichs, hatte sich vorzugsweise die Erforschung jener „Weltlitteratur" zur Aufgabe gemacht, zu welcher in Deutschland Herder den ersten Anstoß gegeben und welcher Goethe, namentlich in seinen späteren Lebensjahren, sich mit so großer Vorliebe widmete. Die Würdigung unseres großen Dichters war der neuen litterärischen Schule, welche in den zwanziger Jahren in Paris das Journal »le Globe« zu ihrem Organ machte, zu einer Hauptaufgabe geworden, und Ampère war einer seiner leidenschaftlichsten Bewunderer. Nachdem er im Winter 26—27 in Bonn die Vorlesungen Niebuhr's und Schlegel's angehört, machte er sich nach Weimar auf und wurde von Goethe, welcher es sehr angenehm empfand, von den berühmtesten jungen Franzosen studirt und gepriesen zu werden, auf das freundlichste empfangen. Als Schüler Hummel's damals in Ilm-Athen verweilend, wurde ich Ampère vorgestellt, der mich dann in seiner einfach herzlichen Weise einlud, ihn in Paris aufzusuchen, sobald ich jemals hinkäme. Die Gelegenheit, der freundlichen Einladung zu gedenken, stellte sich bald ein, denn schon im Jahre 1829 wanderte ich, ein

17jähriger Jüngling, nach der französischen Hauptstadt, wo ich denn auch nicht versäumte, Ampère zu besuchen.

Ich war einige Monate in Paris, als mir das Glück zu Theil wurde, eine recht ehrenvolle Anstellung zu erhalten, und zwar an der Institution royale de musique religieuse et classique, deren Gründer und Direktor der bekannte Choron war. Für das Thema dieser Zeilen genügt es, zu bemerken, daß in diesem, von der Regierung subventionirten Institute vorzugsweise Gesang getrieben wurde (Clara Novello und Duprez haben dort ihre erste Bildung erhalten), und zwar nicht allein Solo- sondern auch Chorgesang. Choron war vielleicht der Erste, der in Frankreich Händel'sche Oratorien zur Aufführung brachte — zwar nur am Clavier — aber was die Ausführung der Chöre betrifft, mit Correctheit, Feuer und Leben.

Als ich eines Tages im Garten des Palais royal meinen politischen Studien, nämlich dem Zeitungslesen, mich hingab, fand ich im Journal des débats Auszüge aus dem Schauspiele »Moise« von Chateaubriand und darunter einen Chor der Vestalen, der mir außerordentlich gefiel. Ich kaufte mir die Zeitung, lief nach Hause und setzte ihn in Musik. Wenige Tage darauf begegne ich Ampère und erzähle ihm gesprächsweise auch von meiner neuesten Composition.

„Der Tausend," sagte er, „das ist hübsch, das müßte Chateaubriand hören, es würde ihm große Freude machen. läßt sich das nicht einrichten?"

„Doch wohl," erwiderte ich, des jugendlichen Chores meiner Institution gedenkend, „aber wie? wo? wann?"

„Das müssen wir bei Frau Récamier veranstalten," rief mein liebenswürdiger Freund, „lassen Sie mich nur machen und bereiten Sie Ihre Truppen vor."

Choron gab gerne seine Einwilligung, und so wurde ich bei der berühmten Dame eingeführt. Nach einem Antrittsbesuche, in welchem die näheren Bestimmungen getroffen wurden, hatte die feierliche Aufführung des Chores vor einer zahlreichen, die berühmtesten Namen enthaltenden Versammlung statt, und es wurde mir viel Ehre angethan — aber Chateaubriand, dem es hauptsächlich gegolten, war verhindert, jenen Abend zu erscheinen. Für mich jedoch hatte die kleine Produktion die angenehme Folge, daß mir der Récamier'sche Salon von nun an offen stand. Leider habe ich von dieser glücklichen Constellation weder so häufig, noch so lange Gebrauch gemacht, als ich es hätte thun sollen, (man weiß in der Jugend das Beste nicht zu schätzen) — aber doch oft und lange genug, um mit Freude jener Abende gedenken zu können. Sie sind für mich das Ideal der schönsten Geselligkeit geblieben.

Frau Recamier bewohnte damals und bis an ihr Lebensende einige Zimmer in einem, dem Kloſter der Abbaye-aux-bois angehörigen Nebengebäude, weit draußen im Quartier latin. Das Zimmer, in welchem ſie gewöhnlich empfing, war nicht groß; ein Dutzend Menſchen füllten es hinreichend aus. Rechts über dem Sopha, auf welchem Frau Recamier ſaß, hing ein großes, glänzendes Bild von Gerard, Corinna darſtellend. Zwei Lampen warfen ihr volliſtes Licht auf daſſelbe, die Geſellſchaft aber und vor Allem die Herrin waren vor ihm durch dichte Schirme bewahrt. Frau Recamier litt an den Augen ſie mußte ſich in ſpäteren Jahren ſogar einer Operation unterwerfen, da der Staar ſich eingeſtellt hatte — es war alſo nicht Coquetterie, die den Grund bildete zum Viertelsdunkel, in welchem man ſich befand. Indeß iſt nicht zu leugnen, daß die etwas dämmerhafte Beleuchtung ihr vortrefflich ſtand. Ihre lieblichen Züge erſchienen wie von myſtiſchen Glanze umwoben — das anmuthige Lächeln, welches auf ihren Lippen ſpielte, war durch einen hier und da faſt wehmüthigen Ausdruck gedämpft — dazu die ſchlanke Figur — die ruhigen, man könnte ſagen leiſen Bewegungen ihrer Hände und ihres Hauptes — es war ein Bild vollendeter Grazie und Vornehmheit. Sie ſprach nie viel hintereinander — warf aber häufig

einige Worte ein, das Geſpräch belebend, führend, ſeine Lebhaftigkeit hier und da mildernd — und es immer mit der ununterbrochenſten Aufmerkſamkeit verfolgend. In ihrem Sinne, aber mit lebendigerer Jugendlichkeit, theilte ſich mit ihr in die Ehre des Empfangens ihre Tochter, graciöſe Nichte, Frau Lenormant. Ihr Gatte, Ampère und Ballanche waren die ſtehenden Gäſte, die Habitués. Der letztere ein ſchon älterer, ziemlich häßlicher, aber unendlich gutmüthig und ſinnig darein ſchauender Mann, gab meiſtens nur den ſtummen Zuhörer ab und warf nur ſelten, aber dann immer irgend ein gewichtiges Wort in die Discuſſion. Er ſaß in der Nähe ſeiner Gebieterin auf einem niedrigen Stuhle, eine Art von Schemel; — ich mag das Bild nicht ausſprechen, zu welchem ſein Daſein dort Veranlaſſung geben konnte, jedenfalls wäre es nur im beſten Sinne zu nehmen. Die Hauptkämpen der gefahrloſen, aber unendlich anziehenden Geiſtesturniere, die gekämpft wurden, waren Lenormant und Ampère, beide im ſeltenſten Grade Meiſter ihrer Sprache und von der vielſeitigſten Bildung. Beſaß der erſtere neben ſeinen Fachſtudien ein außerordentlich ſcharfes Einſehen in die ſchönen Künſte, ſogar in die Muſik, ſo hatte der letztere, welchen ſeine Freunde faſt noch mehr als „Causeur“ denn als Schriftſteller bewunderten, die Litteraturen aller

Zeiten und Völker, von den Edda's bis zu den Veda's, von Heſiod bis zu Goethe, in jedem Momente gegenwärtig.

Unter den zahlreichen Beſuchern, die ſich ab und zu einſtellten, iſt mir Mérimée am lebhafteſten in der Erinnerung geblieben. Dieſer eminente Schriftſteller, welcher in der neuſten Zeit noch einmal in ſeiner ganzen Lebendigkeit dem Publikum durch die »lettres à une inconnue« vor die Augen getreten, der Verfaſſer der „Colomba" und ſo vieler anderer Meiſterwerke, beſaß auch mündlich ein Talent des Erzählens, welches ich unter mir bekannt gewordenen Menſchen nur bei Moritz Hartmann wieder gefunden habe. Er erzählte, wie er ſchrieb, und wenn ich ſpäter Novellen las, in welchen der Held ſelbſt ſeine Erlebniſſe zum Beſten gibt, gedachte ich Mérimée's, um mir hinaus zu helfen über die zuweilen doch alles Maß überſchreitende Virtuoſität des Vortragenden. Mérimée hatte die ultraromantiſchen Dramen Victor Hugo's, welche zu jener Zeit ziemlich ſchnell einander folgten, gewöhnlich vom Dichter ſelbſt vor der Aufführung vorleſen hören oder einer Generalprobe derſelben beigewohnt. Bis in die kleinſten Einzelheiten waren ſie ihm lebendig geblieben, und ſeine ausführlichen Darlegungen derſelben, das längſte Feuilleton weit überſchreitend, mit dem hinreißendſten Fluſſe, der ruhigſten Lebendigkeit vorgebracht,

bildeten wahre Feste für das kleine, aber auserlesene Publikum der Abbaye-aux-bois.

Chateaubriand erschien Abends nie oder nur bei außerordentlichen Gelegenheiten, — nahm aber die Nachmittagsstunden seiner Freundin regelmäßig in Anspruch. Bei einem Besuche, den ich einst zu dieser eigentlich verpönten Zeit machte, wurde mir die Ehre zu Theil, empfangen zu werden. Der glänzende Vicomte machte einen eigenthümlichen Eindruck, mit seinem schönen, stolzen, etwas zu großen Kopfe und seiner kleinen, allzukleinen Figur. Er grollte den politischen Zuständen und verlangte von mir, Näheres zu hören über die damals noch quasi republikanischen Einrichtungen meiner Vaterstadt, Frankfurt am Main. Mit meiner Beschreibung derselben bezeigte er sich viel zufriedener, als es Bürgermeister und Senat des Freistaates sicherlich gewesen sein würden.

Wie man sieht, war der Freundeskreis der anziehenden Frau aus verschiedenen Elementen gebildet; sowohl in wissenschaftlichen und literarischen wie in politischen Dingen waren die Männer, die sie umgaben, zum Theil sehr verschiedener Ansicht. Aber alle Erörterungen, die in ihrem Salon statthatten, behielten, wenn sie auch noch so lebendig geführt wurden, eine reizvoll gedämpfte Farbe: — es war Kammermusik. Man stand vor dem

Kamine, man horchte dem Gespräche Einzelner, setzte sich in die Nähe der Herrin, oder zu Zweien in einen Winkel — man kam oder ging zu früher oder später Stunde, wie denn das schließlich auch in den unberühmtesten Salons geschieht — aber man nahm stets Anregendes, Wissenswerthes mit auf den Weg und die Empfindung, in einer reineren, leichteren, stärkenden Atmosphäre geathmet zu haben. Die Art und Weise, wie die so vielfach hoch verehrte Frau ihre an jenen Abenden versammelten Freunde nicht allein zu vereinigen, sondern auch zu einigen wußte, konnte eine Idee davon geben, mit welcher Gewandtheit, Feinfühligkeit und Güte sie dieselben auch sonst nicht allein an sich zu fesseln, sondern auch größtentheils unter sich nahe zu bringen verstand, trotz aller Verschiedenheit ihrer Bestrebungen, ihrer Anschauungen und ihrer Stellungen. Sie scheint freilich die Hauptaufgabe ihres Lebens daraus gemacht zu haben, Denjenigen, welche sie mit solcher Verehrung umgaben, auch ihre Pfade zu erleichtern, zu verschönern und sie ihren Zielen näher zu bringen; aber wenn auch in diesen Bemühungen ein wenig von dem, was man allzuleicht Egoismus zu nennen pflegt, mit im Spiele gewesen sein mag, so war es ein solcher, wie man nur wünschen kann, daß er recht allgemein verbreitet wäre.

Als ich in ſpäteren Jahren Ampère wieder zu ſehen die Freude hatte in den erſten Zeiten des zweiten Kaiſerreiches), klagte er, daß die geiſt- und anmuthsvolle Geſelligkeit, die unter Louis Philippe nicht allein im Salen ſeiner verewigten Freundin zu finden geweſen, gänzlich verſchwunden ſei. Ob er hierin Recht hatte, ob es damit wieder beſſer geworden, ob überhaupt der Glanz, in welchem jene Zeiten ſich uns zeigten, nicht einen Theil deſſelben der Sonne unſerer Jugend verdankte, welche ſie beſtrahlt hatte? — ich weiß es nicht zu ſagen.

Beim Prinzen Louis Napoleon.

Es war im Monate August des Jahres 1837. Ich war durch den Schwarzwald spaziert und trieb mich einige Tage am Bodensee umher, um von da durch Tirol nach Mignon's Vaterland zu gelangen. Meiner guten Mutter schrieb ich ausführliche Berichte über meine kleinen Erlebnisse, und zwar, da ihre Augen leicht ermüdeten und sie eine französische Gesellschafterin hatte, in französischer Sprache. Vor einigen Jahren fand ich, in alten Papieren kramend, einen jener Briefe, der ein Erlebniß schildert, welches ich freilich der Hauptsache nach nie vergessen hatte. Ich war nämlich auf das Schloß Arenenberg gelangt und dort zufälligerweise dem nachmaligen Kaiser von Frankreich vorgestellt worden.

Im Augenblicke, wo der Mann, dessen Gang durch die Welt so ungeheuere Spuren zurückgelassen, aus derselben geschieden, mag es vielleicht nicht ganz ohne In-

tereſſe ſein, zu leſen, welch einen Eindruck ſeine Perſönlichkeit in jener Zeit auf einen höchſt unbefangenen jungen Menſchen gemacht. Ich werde deßhalb meine mir faſt fremd gewordenen Zeilen mit der peinlichſten Gewiſſenhaftigkeit behandeln, was mir ſchwer fällt. Denn wenn es auch oft vorkommen mag, daß Deutſche ſich ins Franzöſiſche überſetzen, ſo iſt es gewiß ein ſeltener Fall, daß ein Deutſcher ſich genöthigt ſieht, ſich aus dem Franzöſiſchen in ſein geliebtes Deutſch zu übertragen.

Hier alſo der Brief:

„Conſtanz, 24. Auguſt 1837.

— — — — — — — — — — — — — —

Ich befand mich in der Nähe des Schloſſes Arenenberg (welches die Königin Hortenſia bewohnt) und beſtieg die kleine Anhöhe, auf der es liegt, um der herrlichen Ausſicht theilhaftig zu werden, die man von da auf den Bodenſee hat. Beim Hinuntergehen komme ich an einem offenen Salon vorüber, in welchem ein junger Militär ſteht, der mich mit prüfenden Blicke betrachtet. Da ich in meiner ſtaubigen Blouſe wie ein arger Lump ausſah, fühlte ich das Bedürfniß, mich ein wenig zu rehabilitiren.

Ich wende mich alſo an den mich Beſchauenden und frage höflich, ob Herr Cettreau ſich nicht etwa auf dem

Schloſſe befinde.*) „Ja wol," war die Antwort. „In dieſem Augenblicke iſt er auf einem Schloſſe in der Nähe, deſſen Wiederherſtellung er leitet; aber wenn Sie ein wenig warten wollen, er wird bald wieder hier ſein." Der junge Officier fing nun in echt franzöſiſcher Leichtigkeit mit mir zu plaudern an und gab ſich mir bald ohne alle Umſchweife als den Adjutanten des Prinzen bei der Straßburger affaire zu erkennen. Er erzählte mir, die Königin ſei ſehr gefährlich krank und der Prinz verweile ſeit Anfang des Monats bei ihr. Von dem Schiffe, welches ihn nach Amerika führen ſollte, zuerſt nach Braſilien und von da nach Newyork gebracht, habe der Arme fünf Monate auf der See weilen müſſen, während welcher Zeit ſeine angſtvolle Mutter natürlich ohne alle Nachricht von ihm geblieben. Stets plaudernd, zeigte er mir einige Säle, welche eine Unzahl von Kupferſtichen und Bildern aus der Geſchichte der Kaiſerzeit enthielten. Heiter gelangen wir in ſein Zimmer, und ich höre, daß Herr Vieillard (du erinnerſt dich ſeiner von Paris her? — er war früher Hofmeiſter

*) Der Maler Cottreau, einer der ſchönſten, liebenswürdigſten Männer, gehörte zu den intimſten Freunden des napoleoniſchen oder hortenſiſchen Hauſes. Louis Napoleon machte ihn als Kaiſer zum Inſpector der ſchönen Künſte — er genoß aber ſein Glück nicht lange und ſtarb im beſten Mannesalter. Ich hatte ihn oft bei Roſſini geſehen.

des Prinzen, im anstoßenden Zimmer sich befinde. Ich gehe, ihn zu begrüßen. Kaum hatten wir einige Minuten miteinander zugebracht, als der Prinz hereintrat. Vieillard stellt mich ihm vor, und er beginnt das Gespräch mit der liebenswürdigsten Einfachheit und Gemüthlichkeit. Er ist ungefähr von meiner Größe aber weniger stark; seine Gesichtszüge haben zu gleicher Zeit etwas Sanftes und Strenges; der obere Theil des Kopfes erinnerte mich ein wenig an das Portrait des Oheims aus der Zeit des italienischen Feltzuges, ohne jedoch entfernt den großartigen Ausdruck desselben zu haben. Er hat einen blonden Schnurrbart, die Nase ist zu stark, und er ist keineswegs, was man hübsch nennen könnte — aber anziehend. Sein Aussehen ist das eines Menschen, der nicht glücklich — der Blick ernsthaft, traurig — der Zustand seiner Mutter scheint ihm außerordentlich nahe zu gehen. Nachdem wir eine Weile von meiner Reise und dergleichen gesprochen, lud er mich auf das verbindlichste zum Frühstück ein — indeß hätte ich in dem Zustande, in welchem sich mein Anzug befand, seiner Einladung unmöglich Folge leisten können. Aber Cottreau schaffte Rath und staffirte mich mit Rock, Weste und Halsbinde so aus, daß ich zur Noth mich zeigen konnte. Zur Tafel stellten sich drei Damen der Königin ein, (alle reiferen, allzu reifen

Alters), dann der Vicomte Erel, glaube ich, Vieillard, Cottreau und der Arzt des Hauses. Das Gespräch war nicht übermäßig belebt (die Gefahr, in welcher die Königin schwebt, lag wie eine schwere Wolke über der ganzen Gesellschaft), indeß war doch von Vielerlei in anmuthiger Weise die Rede — vom Lande, von Reisen, vom musikalischen Geschmack der verschiedenen Culturvölker u. s. w. Luxus herrschte nicht, aber es ging sehr vornehm zu. Nach dem Frühstück führte mich der Prinz in seine Wohnung: — drei kleine Zimmer, so einfach möblirt und eingerichtet, daß es mich frappirte. Viele Bücher, einige seltene Waffen, eine Kugel, die der Prinz auf dem Felde bei Arcole gefunden, Ordensbänder, und andere Gegenstände, die der Kaiser getragen, bildeten den hauptsächlichsten Schmuck. Beim Anblick einer großen Anzahl napoleonischer Werke sagte ich zum Prinzen: „Es muß ein erhebendes Gefühl für Sie sein, sich in diese Werke zu vertiefen." — „Es ist ein Trost," erwiderte er. Im Allgemeinen behandelte er mich wie einen alten Bekannten, zeigte mir alles Mögliche und nahm schließlich eine Karte von Tirol, um mir in meinen Reiseplänen zu helfen. Er spricht vortrefflich Deutsch, und wir plauderten während einiger Zeit in meiner Muttersprache. Vieillard machte unserem Alleinsein ein Ende, indem er den Prinzen

hat, in den Garten zu kommen, ein Stachelschwein anzusehen, welches er aus dem benachbarten Walde mitgebracht.

In Allem was er that und sprach, zeigte sich der Prinz sanft, wohlwollend, bescheiden, theilnehmend. Viel war auch die Rede von dem Zustande seiner Mutter, welcher Schönlein vor einigen Tagen einen Besuch gemacht hatte. Er verließ uns, um sich zu ihr zu verfügen, und ich machte mit meinen Pariser Bekannten einen Spaziergang durch den Garten. Da ich hörte, daß die Königin heruntergetragen werden sollte (und zwar durch Cottreau und den Prinzen), fürchtete ich lästig zu werden. Ich steckte mich also wieder in meine Blouse und suchte den Prinzen auf, um mich ihm zu empfehlen. Er drückte mir treuherzig die Hand, bedauerte die Kürze meines Besuches und lud mich ein, wiederzukommen. Nicht ohne innere Bewegung entfernte ich mich — es war eben doch der Neffe des großen Napoleon, von dem ich Abschied nahm.

Ich muß hinzufügen, daß die Königin und der Prinz hier in der Gegend angebetet zu sein scheinen und außerordentlich viel Gutes thun. Wie seine Freunde behaupten, ist der Prinz sehr demokratisch gesinnt (»democrate enragé«) — in seinem Wesen ist freilich auch nicht der Schatten aristokratischen Dünkels zu finden. Er habe, sagt man

in ſeiner Umgebung, nicht entfernt daran gedacht, ſich zum Kaiſer ausrufen laſſen zu wollen — aber er glaube der Partei des Fortſchrittes als Fahne dienen zu können. Was das Alles betrifft, ſo wird es die Zukunft lehren. Jedenfalls iſt es möglich, ja wahrſcheinlich, daß er noch eine Rolle auf dem Welttheater ſpielen werde. Sein Name wird an den größten und populärſten Helden Frankreichs erinnern. Hier hält ihn alle Welt für ſehr charakterſtark und voll der verſchiedenartigſten Kenntniſſe."

So weit jener Brief. Was er nicht enthält und was mir am lebhafteſten in der Erinnerung geblieben, iſt der wahrhaft fanatiſche Glaube, mit welchem mir Cottreau auf ſeinem Zimmer von der Zukunft ſeines fürſtlichen Freundes ſprach. Trotz des elenden Ausgangs der Straßburger Verſchwörung blieb ſeine Ueberzeugung unerſchüttert, Louis Napoleon ſei der Mann, den Frankreich wolle und deſſen es bedürfe. Es war im Jahre 1837.

Theodora.

Oratorium von G. F. Händel.

Theodora ist das einzige dramatische Werk des großen Tonsetzers, welches einen christlichen Stoff zur Unterlage hat. Es wurde im Juli 1749 componirt und kam am 16. März 1750 zum ersten Male zur Aufführung. Händel hatte eine besondere Vorliebe für das Werk, trotzdem — vielleicht auch weil es vom Publicum nicht günstig aufgenommen wurde. Manche halb verdrießliche, halb humoristische Aeußerungen des Componisten, welche hierauf Bezug haben, sind uns aufbewahrt worden. Einem Spekulanten, welcher für eine bevorstehende Aufführung sämmtliche Logen übernehmen wollte, sagte er: „Ihr seid ein Narr. Die Juden kommen nicht, denn es ist eine christliche Geschichte, und die Frauen kommen nicht, weil es eine tugendhafte ist.“ Den Schlußchor des 2. Theiles soll er über das Halleluja im Messias gesetzt haben. Jedoch

iſt ſogar bei einem Manne von der geiſtigen Kraft Händel's das Urtheil über eigene Schöpfungen kein gänzlich maßgebendes.

Seit Händels Tode iſt nun dieſes Oratorium in England halb verſchollen, in Deutſchland kannten es von jeher nur die wenigen Beſitzer der alten ſogenannten vollſtändigen, aber fehlervollen Ausgabe von Händel's Werken. Die Ueberſetzung, welche Gervinus für Chryſander's Ausgabe angefertigt, iſt die erſte, welche erſchienen. Aufgeführt wurde das Werk in Deutſchland noch niemals. Da wir es aber jetzt hier einſtudiren und am 19. Dec. im Gürzenich zu Gehör bringen wollen, werden einige Worte über daſſelbe vielleicht Manchem willkommen ſein.

Chryſander unterrichtet uns, daß der Text von Th. Morell ſei, welcher eine Schrift von Boyle (London 1687) und ein franzöſiſches Theaterſtück als ſeine Quellen angibt. Man begreift kaum, daß er deren mehrere benutzte, um eine ſo dürftige Dichtung herzuſtellen. Der ſtoffliche Inhalt des Buches iſt etwa folgender:

Unter irgend einem römiſchen Cäſaren (er wird nie genannt, jedenfalls nach Auguſtus und vor Conſtantin) herrſcht Valens als Statthalter in Antiochien. Er haßt die Chriſten auf gut Römiſch. Am Geburtstage ſeines

Kaiſers will er Freudenfeſte feiern, den Göttern opfern — wer nicht mitthun will ſoll der ganzen Strenge des Geſetzes verfallen. Septimius, ein römiſcher „Officier“, ſoll das beſorgen. Dieſer, von einem heimlich bekehrten Freunde Titimus etwas weicher geſtimmt, ſucht die Chriſten in ihrer frommen Verſammlung auf und will ſie zum Gehorſam bewegen, aber Theodora, „eine Chriſtin von edlem Geſchlecht“, antwortet ihm ſo überzeugungsſtelz, daß er ſie feſſeln läßt. Sie ſoll ſich vor den Göttern beugen. Titimus, der ſie liebt, erreicht es, ſie im Gefängniß ſehen zu dürfen und überredet ſie, ſtatt ſeiner in ſeiner Rüſtung den Kerker zu verlaſſen. Als ſie aber hört, daß er nun, nachdem er ſich kühn als ihren Retter hingeſtellt, dem Tode verfallen ſoll, begibt ſie ſich zu Valens um — mit dem Geliebten vereint zu ſterben — glücklich in ihrer Reinheit und in ihrem Glauben. Die Verſe ſind mit Gewandtheit geſchrieben und in der Form dem Muſiker günſtig. Eigentliche Poeſie iſt nicht viel darin zu finden. Zahme Gedanken, abgeblaßte Bilder, ſehr oft nüchterne Reflexionen. Die Gervinus'ſche Ueberſetzung iſt dem philiſtröſen Charakter des Originals treu geblieben, wenn ſie auch ſonſt viel freier iſt, als es die Anſichten des Verfaſſers von „Händel und Shakeſpeare“ ihm hätten erlauben ſollen. Aber ſie haben, abgeſehen von dem

Verdienſte, uns das Werk zugänglich gemacht zu haben, auch dasjenige, an vielen Stellen die Unzartheiten (gelinde ausgedrückt) des Engländers gänzlich zu verdecken, — Unzartheiten, welche in England als Grund der Vernachläſſigung des Werkes gelten. Man ſieht freilich nicht ein, warum dieſelben nicht auch im Originaltext abgeändert werden könnten.

Außer den Perſonen, welche eben genannt ſind der Statthalter Valens (Baß), die beiden „Officiere" Septimius und Didimus (Tenor, Alt), die edle Chriſtin Theodora (Sopran), finden wir noch eine Chriſtin, Irene (Alt), welche an der Handlung kaum betheiligt iſt, und Chöre der Heiden und der Chriſten. Dem Valens ſind mehrere Arien gegeben, in welchen er den Jupiter und den Cäſar preiſt und ſich mit römiſchem Stolz und römiſcher Verfolgungswuth ausſpricht. Sie ſind alle in der Form auffallend und charakteriſtiſch knapp gehalten — im Charakter hochfahrend heftig, theilweiſe kräftig. Wenn man ſich denkt, wie viel Blechgetön und welche Diſſonanzen man heutigen Tages anwenden würde, um einen ſolchen verſteckten Chriſtenverfolger zu ſchildern, ſo könnte man freilich finden, daß Händel ihn ſehr glimpflich behandelt hat. Der Adjutant des Valens, Septimius, iſt eine jener Figuren, welche einen weniger reflektirten

Componiſten als Händel zur Verzweiflung bringen würden. Ergebener Diener auf der einen, gefälliger Vertrauter auf der anderen Seite, ſpeiſt er die Leute gewöhnlich mit einigen wolgemeinten, nicht uneleganten Sentenzen ab. Der Componiſt ſtraft ihn, indem er ihn zum Vertreter des Bravourgeſanges macht. Lange Vorſpiele leiten ſeine Arien ein, unendliche Paſſagen verzieren ſie — ſie ſind größtentheils veraltet und können höchſtens intereſſiren, wenn ſie von bedeutenden Repräſentanten jenes Kunſtgeſanges zu Gehör gebracht würden. Da dergleichen aber nicht mehr aufzufinden ſind, ſo war es wohl das Beſte, ſeine Arien zum größten Theil geheim zu halten, wenn auch nicht zu läugnen, daß ihre höchſt verſtändliche muſikaliſche Zeichnung und helle, aber nicht grelle Farbe als Ruhepunkte wirken müſſen. — Scharfe Contraſte zu dem chriſtlichen Theile des Werkes bilden, abgeſehen von den Arien des Valens, die Chöre der Antiochier, namentlich die der Venus geweihten, welche in hohem Grade friſch, frei und fröhlich ſind. Aber die große Bedeutenheit des Werkes liegt nicht auf dieſer Seite. Sie liegt in den Chören der Chriſten, in den Geſängen der Theodora, der Irene, theilweiſe des Titimus, welche unſtreitig zum Schönſten und tiefempfundenſten gehören, was Händel geſchaffen. Eine weiche, wehmüthige und doch

erhabene Weihe ist über alle diese Dichtungen ausgebreitet. Es ist, als ob Händel's Genius, welcher im Allgemeinen wie ein stolzer Heerführer auftritt, der seine Schaaren mit selbstbewußter Kraft zum Siege führt, in sich selbst eingekehrt sei, die geheimsten Stätten seiner Seele zu besuchen. Und da fand er so müdes Herz verborgen, und so unendliches Wehe — und daneben so gläubige Hoffnungen und so hehre Anschauungen! Und er verweilte und empfand ein eigenartiges Glück, sich zu versenken, sich einzuspinnen in diese Tiefen, die das Beste enthalten, was uns gegeben ist, und die wir so selten aufsuchen können und mögen, wenn uns einmal das Leben mit seiner thatkräftigen Macht erfaßt hat. Und nachdem unser großer Dichter so seine leisesten Seelenregungen belauscht, gab er ihnen Gehalt mit seiner mächtigen Hand — und es wurden daraus die Arien der Theodora und der Irene und die Chöre der geheimen Christengemeinde in Antiochien. Es sind aber im Grunde nur Thränen der Liebe, der Trauer, der Hoffnung, die ein schöpferischer Genius zu Tönen krystallisirt hat.

Der verwiegend elegische Charakter der Theodora ist es denn auch, was dieses Oratorium weniger als die glänzenden alttestamentarischen Werke Händel's dem großen, gebildeten Publikum einer Weltstadt wie London

zugänglich gemacht haben mag. Es wäre aber schlimm, wenn in unserem gemüthsreichen Deutschland diese Tondichtung sich nicht eine große Schaar von Freunden eroberte. Man darf nicht erwarten, in derselben die Donnerklänge des „Israel in Aegypten" zu finden, oder die Triumphlieder des „Makkabäus", oder die Jubelchöre, wie sie sogar der Messias enthält — das Schönste in der Theodora ist innig-seelischer Natur und will mehr mitempfunden als beklatscht sein. Je mehr Hingabe der Hörer mitbringt, je reichlicher wird er sich belohnt finden.

Köln, den 14. December 1871.

Verdi's Requiem.

Dieſes Tonwerk, welches der populäre Componiſt des Trovatore zur Feier des Todestages Aleſſandro Manzoni's geſchrieben, es wurde am 22. Mai 1874 zum erſten Mal aufgeführt, hat ſeitdem in Paris, London und Wien, wo es unter der perſönlichen Leitung Verdi's zu wiederholten Malen gegeben worden, großes Aufſehen erregt. Hier zu Lande müſſen wir uns vorläufig gedulden. Der große Verleger Ricordi in Mailand hat freilich Partitur und Stimmen geſtochen — aber er hat ſich das Recht vorbehalten, die Aufführung nur da und nur unter den Umſtänden zu erlauben, die ihm (oder Verdi?) genehm ſind. Vielleicht vereinigt er den vollſtändigen Apparat von Chor, Orcheſter und Soliſten und unternimmt eine Requiems-Rundreiſe — wer weiß, ob es ſich nicht lohnen würde? Wie dem nun ſei — wir müſſen uns für jetzt damit begnügen, das Werk jeden-

falls bei Weitem das bedeutendſte Verdi's aus dem Clavierauszug kennen zu lernen — eine Bekanntſchaft, die zu den intereſſanteſten und wohlthuendſten gehört, welche ſeit lange auf dem Gebiete der höheren Vokalmuſik zu machen ſich Gelegenheit geboten.

„Ein Requiem von Verdi?" werden viele meiner verehrten deutſchen Collegen mit ungläubigem Kopfſchütteln ausrufen — aber ich denke, gar mancher wird mir ſchließlich doch zuſtimmen. Wohlthuend iſt es, in dem Werke eines Meiſters ſich umzuthun, der mit ſouverainer Macht über ſeine Mittel gebietet —, aber mit der Souverainetät des humanen Despotismus, der Jedem nur das zumuthet, was ihm zuſteht und anſteht. Wohlthuend iſt es, in dem Werke eines Meiſters ſich umzuthun, der faſt nie von ſeiner Muſe im Stich gelaſſen wird — der weder Angſt hat, zu kurz zu ſein, noch zu weitſchweifig zu werden, der ſich ausſingt mit der ganzen Fülle einer geſangvollen Seele. Wohlthuend iſt es endlich, ein Werk kennen zu lernen, deſſen volle und große Wirkung, aus der bloßen Anſchauung eines doch immerhin dürftigen Clavierauszuges, mit unbedingter Sicherheit in das hörende Auge oder ſehende Ohr ſpringt.

So ungeſucht die Weiſen dieſer Compoſition erſcheinen, ſo natürlich im großen Ganzen der Gang der Harmonie iſt, ſo wüßte ich doch kein Werk zu nennen,

aus welchem man eine Idee ſeiner Eigenthümlichkeit gewinnen könnte. Mit Roſſini's Stabat mater, deſſen glänzende Eigenſchaften jeder unbefangene Muſiker gelten laſſen muß, hat das Verdi'ſche Werk doch nur die allgemeinſten Züge italieniſcher Melodik gemein — in Beziehung auf Stimmung, Ausdruck, vollends aber auf breite Anlage, Originalität der Form, Behandlung des Chores und der Soloſtimmen ſteht es auf einem ganz anderen Gebiete. Es iſt wohl das erſte Mal, daß in einer Compoſition auf geiſtliche Worte (eine kirchliche Compoſition iſt es doch wohl nicht zu nennen) die guten Errungenſchaften der Neuzeit ſo voll und glänzend benutzt worden, als es hier der Fall. Völlige Freiheit im Aufbau, ohne daß die architektoniſchen Linien je verſchwänden — üppig ſich entwickelnde Perioden, ohne mühſeliges Anheften und Ausziehen — vollſte, ungehindertſte Benutzung moderner Technik, ohne Mißbrauch derſelben — charakteriſtiſche Declamation ohne ängſtlich pedantiſche Gebundenheit an jede Silbe. Hat es der Componiſt auch fortwährend auf dramatiſchen Ausdruck abgeſehen, wird derſelbe auch hier und da auf eine Spitze getrieben, die über jene Linie hinausgeht, welche in einem derartigen Werke der geläuterte Geſchmack innegehalten ſehen möchte, ſo kann man doch nicht ſagen, daß es im ſchlimmen Sinne theatraliſch

ſei. Dies iſt vielleicht nur da der Fall, wo der Componiſt (im Libera) zu einer Nachahmung kirchlichen Pſalmodirens gegriffen hat: — die Vorführung des äußerlich Kirchlichen bekommt ſtets etwas Dekoratives. Viele Geſänge ſind ſogar von großer Innerlichkeit — wenige nur ſtreifen ans Gewöhnliche — ausdrucksvoll kann man eigentlich Alles nennen. Als eminenter Meiſter zeigt ſich Verdi in den vielfachen Verſchlingungen ſeines Chores mit den Soloſtimmen. Die ungeheure Erfahrung ſeiner langen Theaterlaufbahn kommt ihm hier zu Statten, aber es ſteckt doch ein ganz anderer Ernſt in der Art und Weiſe, wie er hier ſeine dort gewonnene Geſchicklichkeit benutzt, als dies in ſeinen Opern der Fall iſt oder auch der Fall ſein könnte. Aber nicht allein in dieſen gänzlich freien, zum Theil ſehr originellen vokalen Combinationen zeigt ſich der Meiſter, — auch in denjenigen Stücken, in welchen er den ſtrengen polyphonen Formen ſeinen Tribut bezahlt, weiß er ſich mit einer Gewandtheit zu bewegen, die eben ſo natürlich iſt, als entfernt von ſchulmeiſterlichem Tintenklecſen. Die Sanctus-Fuge für Doppelchor und das vierſtimmige Fugato im »Libera me« können manchem Contrepunktiſten ex profeſso zu denken geben.

Man wird auch nach dem Clavierauszug keinen Augenblick im Zweifel darüber bleiben, daß Verdi ſein

Orcheſter zur vollſten Wirkung bringt: es auch an modernen, piquanten, aparten, glänzenden Inſtrumentaleffecten in dieſem Requiem nicht fehlen laſſen wird. Aber eben ſo wenig bleibt man darüber im Unklaren, daß der italieniſche Meiſter vor Allem ſeinen Singſtimmen das in den Mund legt, was er zu ſagen hat und zu ſagen weiß. Sie ſingen — es ſind tönende Seelen — keine Zwittergeſtalten zwiſchen muſikaliſch und unmuſikaliſch Redenden, die ſich in Acht zu nehmen haben, nicht einem Horn oder einer Bratſche ins Gehege zu kommen. Mit der ganzen Herrlichkeit, die der göttlichen Menſchenſtimme innewohnt, treten ſie auf. Freilich verlangt Verdi Sänger — und zwar in der vollſten Bedeutung — keine Stimmen ohne Schule — keine Virtuoſen ohne Stimme — keine Declamatoren ohne Beides. Und das iſt das Wohlthuendſte in dieſem Werke, daß es eine lebendige Proteſtation iſt gegen den immer mehr um ſich greifenden Unſinn einer Vokalmuſik, in welcher die Dienenden zu den Herrſchern gemacht werden, in welcher der aus der Tiefe der Bruſt und der Seele ſich ausſingende Menſch nur eitele Worte klar machen ſoll, ſtatt ſein innerſtes Herz erklingen zu laſſen; ein Unſinn, der Unſinn iſt und bleibt, wenn er auch noch ſo genial gehandhabt und noch ſo fanatiſch beklatſcht wird, und der, ehe man

sichs versteht, zurückgelegt werden wird in die kolossale Rumpelkammer ästhetischer, philosophischer, poetischer und prosaischer Irrthümer, zu welchen auch eine so aufgeklärte Zeit wie die unsere ihr Contingent zu liefern nicht ermangelt.)

Köln, den 24. August 1875.

Das Stabat mater von Pergoleſe und das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach.

Das Miserere von Allegri und das Stabat mater von Pergoleſe ſind die in der ſchöngeiſtigen Literatur am häufigſten und meiſtens in einem Athem genannten geiſtlichen Compoſitionen der Italiener. Sie liegen aber ungefähr um zwei Jahrhunderte auseinander und ſind durch die größte muſikaliſche Revolution getrennt, die überhaupt in der Tonkunſt der chriſtlichen Völker Statt gefunden. Das Werk Allegri's gehört der Paleſtrina'ſchen Schule an, in welcher die Mehrſtimmigkeit reiner Vokalmuſik herrſchte. Die Compoſition Pergoleſe's aber, die ein Jahrhundert nach Einführung der Oper entſtanden, gehört dem dramatiſch gefärbten Sologeſang mit Inſtrumentalbegleitung an. Ihre große Berühmtheit verdankt die letztere vor Allem ihrer großen Schönheit — einige Umſtände, die an die Verhältniſſe

erinnern, unter welchen Mozart's Requiem entſtand, haben aber jedenfalls zur Zeit dazu beigetragen, das Intereſſe daran zu erhöhen. Pergoleſe, geboren 1710 zu Jeſi, wo auch ſpäter Spontini das Licht der Welt erblickte, ſtarb ſchon im ſiebenundzwanzigſten Jahre, 1736. Das Stabat war ihm von einer Bruderſchaft des heiligen Ludwig beſtellt und im Voraus mit 10 Ducaten (ungefähr 40 Franken) bezahlt worden. Schon todtkrank, zog er ſich nach Pozzuoli bei Neapel zurück und vollendete es dort mit Aufgebot ſeiner letzten Kräfte. Wenige Tage nach Vollendung ſeiner Aufgabe verſchied er, und ward nun durch längere Zeit der muſikaliſche Held des Tages.

Nur die einfachſten Mittel hat Pergoleſe für ſein Stabat benutzt, Sopran und Altſtimmen, theils als Soli, theils als Chöre, mit Begleitung von Streichinſtrumenten. Aber ein wunderbarer Reiz verklärt alle die Geſänge deſſelben, und manche erheben ſich zu einer Tiefe des Ausdruckes, wie wir es in Deutſchland und wohl höchſt ungerechter Weiſe bei Italienern kaum für möglich halten. Eine größere Verbreitung der Werke Lotti's, Scarlatti's, Clari's, Marcello's und anderer italieniſcher Meiſter der letzten Jahrhunderte könnte vielleicht, wie ehedem die plaſtiſchen Meiſterwerke des cinque cento, eine ſehr luftreinigende Wirkung ausüben.

In eine andere muſikaliſche Atmoſphäre führt uns das ſogenannte Weihnachts-Oratorium Bach's. Man begreift unter dieſem Namen und allem Anſchein nach that es der Componiſt auch ſelbſt eine Reihe von Cantaten, welche für die drei Weihnachtstage, den Neujahrstag, den darauf folgenden Sonntag ? und das Feſt der heiligen drei Könige (festo Epiphanias) geſchrieben worden ſind. Die drei erſten derſelben gehören jedenfalls am engſten zuſammen und können durchaus als Ein Oratorium gelten. Die Form iſt die durch die populär gewordene Paſſionsmuſik bekannte. Die Umſtände, welche die Geburt Chriſti begleiten, werden vom Evangeliſten recitativiſch erzählt, Chöre, Soli und Choräle knüpfen ſich daran. Es herrſcht ein durchgehender Zug von Heiterkeit und Feuer, idylliſch angehaucht, in dem Werk; auch die herrlich bearbeiteten Choräle ſind theilweiſe ſo gefärbt, wenn einige andere, deren Textesworte auf den künftigen Heiland hinweiſen, freilich die ganze Myſtik Bach'ſcher Harmonieführung offenbaren. Zum großen Vortheil gereicht es dem Werke, daß der erzählende Theil verhältnißmäßig ſehr kurz iſt; er enthält die erſten 18 Verſe des zweiten Capitels des Ev. Lucae. Und von eigenthümlichem Intereſſe iſt es, daß ſich unſere größten Oratorienmeiſter in der muſikaliſchen Bearbeitung eines der poetiſchſten

Momente des Evangeliums begegnet sind — denn hier wie in dem ersten Theile des Messias findet sich ein instrumentales Pastorale, die Erzählung von der Erscheinung des Engels bei den Hirten und der Jubelgesang der himmlischen Heerschaaren: „Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden".

Köln, den 22. December 1875.

„Jonas“. Oratorium von Carissimi.

J. Carissimi, einer der bedeutendsten italienischen Componisten des 17. Jahrhunderts (1640—1674), war während des größten Theils seines Lebens Capellmeister an der Kirche des heiligen Apollinarius, welche zum Collegium germanicum in Rom gehörte. Wenige Jahre vor seiner Geburt hatten Peri, Caccini und Andere die ersten Versuche gemacht, aus welchen die Oper wie überhaupt die ganz moderne, auf dramatischen Ausdruck basirte Gesangsmusik hervorging. Carissimi wird als einer jener Tonsetzer betrachtet, welche am meisten zur Vervollkommnung dieses neuen Styles beitrugen. Er blieb dem Theater fern, aber seine Oratorien und Cantaten haben den größten Einfluß ausgeübt auf diejenigen Componisten, welche gleichzeitig und später ihr Talent der Bühne zuwandten. Ganz besonders gilt er als einer derjenigen, die dahin wirkten, das Recitativ

geſchmeidiger und ausdrucksvoller zu behandeln und der vokalen Melodie überhaupt eine breitere Entwicklung und abgerundetere Form zu verleihen. Auch in ſeinen Chören hat er weniger verſucht, die tiefe contrapunktiſche Kunſt der Tonſetzer des 16. Jahrhunderts zu erreichen, als denſelben durch rhytmiſche Lebendigkeit, ja, ſogar durch Wortmalerei im guten Sinne, dramatiſche Wirkung zu verleihen. Händel, der nicht leicht etwas überſah, was er von ſeinen Vorgängern für ſeine großen Zwecke benutzen konnte, hat ganz offenbar zu gar manchen ſeiner ſchönſten Chorſtücke die Unterlage in Compoſitionen des Cariſſimi gefunden. Der herrliche Chor im Samſon: „Hör, Jakob's Gott", mahnt in bedenklichſter oder beachteſter Weiſe an den Schlußchor »Plorate filii Israel« aus dem Jephte Cariſſimi's, und in dem Doppelchor aus Iſrael in Aegypten, in welchem der Regen feurigen Hagels geſchildert wird, erinnert die ganze Behandlungsweiſe an denjenigen des Jonas, in welchem der Sturm auf der See wüthet. Freilich nur in Beziehung auf das vokale Element, denn von dem inſtrumentalen findet ſich bei Cariſſimi nur eine äußerſt dürftige Anwendung.

Das Oratorium Jonas, welches nebſt mehreren anderen, von Chryſander in ſeinen Denkmälern der Tonkunſt veröffentlicht worden iſt, beruht in ſeinem

lateiniſchen Text auf den erſten Capiteln jenes kleinen Propheten in der vulgata, welche durch Einſchaltungen und Auslaſſungen der Muſik zuänglich gemacht worden. Die Grundform ſpäterer berühmter oratoriſcher Werke findet ſich ſchon hier. Der erzählende Theil iſt größtentheils dem Sopran als Hiſtoricus gegeben, jedoch betheiligt ſich auch der Chor daran, wenn die Einzelſtimme ſich allzu unzulänglich erzeigen würde. Jonas, der Schiffskommandant, die Mannſchaft treten dramatiſch auf, aber keine lyriſchen Ergüſſe oder Betrachtungen unterbrechen den Fortgang des Vorganges. Ein paar Doppelchöre und das ausgeführte Gebet des Propheten ſtechen als die bedeutſamſten Stücke hervor, — alles Uebrige iſt mit der größten Gedrängtheit behandelt. Die Dauer des Werkes iſt denn auch eine kurze und der Maßſtab, den man ſeit den Meiſterwerken Händel's an ein Oratorium legt, darf hier nicht angewandt werden. Aber gerade die außerordentliche, faſt naive Einfachheit, mit welcher das Ganze aufgebaut iſt, geben ihm ein ganz ungemeines Intereſſe. Man erfreut ſich an dem lichten Gewebe, aus welchem ſich eine der erhabenſten Kunſtformen organiſch entwickelt hat — eine goldene Chryſalide, die ein Jahrhundert ſpäter als farbenprächtigſter Schmetterling emporſchwebt.

Der wohlklingende lateiniſche Text, welcher zu gleicher

Zeit das Hervorgehen dieſer Werke aus dem Gottesdienſte fühlen läßt, durfte für die Aufführung keiner Ueberſetzung, die eigentlich immer vom Uebel iſt, weichen. Schwerer war die Frage, was der muſikaliſche Bearbeiter ſich erlauben ſollte, um das Werk unſerm heutigen, durch das ſchimmernſte muſikaliſche Colorit verwöhnten Publikum näher zu bringen. Denn außer dem bezifferten Baß, welcher den Organiſten oder Cembaliſten in ſeiner begleitenden Thätigkeit zu leiten hatte, finden ſich in der Originalpartitur nur hier und da einige durch zwei Geigen angedeutete Accorde. Bei den einfach rührenden, zwiſchen Recitativ und Arioſo ſich bewegenden Geſängen des Jonas bedurfte es freilich nur der harmoniſchen Ausfüllung, um ſie zu ihrer ganzen Wirkung gelangen zu laſſen. Aber die Beſchreibung eines Sturmes auf der See — durfte ſie gänzlich des inſtrumentalen belebenden Figurenſpiels entrathen, welches für dergleichen zu unſerer Zeit faſt zur unabweisbaren Bedingung muſikaliſcher Wirkung geworden iſt? Der Unterzeichnete glaubt es nicht; — er hofft aber die Gränze nicht überſchritten zu haben, welche etwa diesſeits Händel's liegt, und auch in dieſem Ausnahmefalle kaum der ehrwürdigen Einfachheit von Cariſſimi's Harmonieen allzu nahe getreten zu ſein. Jedenfalls aber hegt er die Ueberzeugung, durch Vorführung eines

ſolchen Werkes den hiſtoriſch-muſikaliſchen Geſichtskreis ernſterer Muſikfreunde zu erweitern. Und wie nothwendig dies iſt und von Tag zu Tag mehr wird — mag bei einer anderen Gelegenheit beſprochen werden.

Köln, den 19. Januar 1876.

Felix Mendelssohn-Bartholdy's Werke.

Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel.

Ich nahm den schönen ersten Band der Clavierstücke, zündete ein paar Kerzen an und spielte mir ihn durch von Anfang bis Ende. Eine holde Geisterbeschwörung! Mit jedem Stücke trat von Neuem das Bild des Freundes vor meine Seele, stets ein anderes und doch immer wieder dasselbe. Ich hörte ihn als jugendlichen Jüngling die E-dur-Sonate spielen, in welcher, mehr vielleicht als in irgend einer anderen seiner Tondichtungen, die Genien Bach's und Beethoven's ihm allerlei zuflüstern, dem er willig Gehör leiht, um aber sofort wieder dem eigenen Gedankengange zu folgen. Ein ziemlich eleganter junger Mann trug dann mit poetischer Virtuosität das Rondo capriccioso vor, mit welchem er in München und Rom die vornehmsten Kreise

entzückte und welches ſeitdem unzähligen Backfiſchen ſo unendliche Anſtrengungen und ihren Lehrern ſo unendliche Qualen bereitet hat. Und nun ſaß er im Hausrock in ſeinem Arbeitszimmer am Clavier und ſpielte einigen guten ſoliden Muſikanten die kräftige A-dur-Fuge vor, ſo feſt und klar, als ob er ſeine ganze Jugend auf der Orgelbank zugebracht. Dann wieder ſah ich ihn mit einem ſtattlichen Backenbart, wie er uns die Fis-moll-Phantaſie (Frennt Meſcheles gewidmet) hören ließ, in welcher ſeine Individualität in mehreren ihrer hervorſtechendſten Züge ſo ſtark hervortritt — ein elegiſcher Ton, mehr ſehnſüchtig als ſchmerzlich —, eine warme Treuherzigkeit und jenes ungeſtüme aber nie maßloſe Feuer, mit welchem er ſich als gewandteſter Ritter und Reiter umher zu tummeln liebte. Aber der Halbknabe, wie der gereifte Mann, er bot nicht leicht eine muſikaliſche Spende, ohne ein Blumenopfer darzubringen jenen kindlich anmuthigen, ſorgloſ hinſchwebenden Weſen aus Puck's Geſchlecht, mit ihren holden, zuweilen ein bischen trotzigen Geſichtern, ihrem ſüßen neckiſchen Weſen und ihrem tiefſinnigen Geplauder.

Es iſt wohl begreiflich, daß Dichter, die mit Recht oder Unrecht glauben, etwas Bleibendes hervorgebracht zu haben, den Wunſch hegen, ihre „geſammelten Werke" erſcheinen zu ſehen. Und zwar weniger noch der An-

erkennung wegen, die darin liegt, als derjenigen, die daraus hervorgehen kann. Wie ein Brennglas die Sonnenſtrahlen gleichſam vernichtet, um den zündenden Funken erſtehen zu laſſen, ſo wirken die zuſammengedrängten Produktionen eines ſchaffenden Geiſtes, um den Kern ſeines Weſens ins hellſte Licht zu ſetzen. Den Dichtern in Worten wird jene Krönung ihres geiſtigen Baues öfters zu Theil, als ſie es verdienen, — den Dichtern in Tönen aber viel ſeltener, — ja, daß ſie den Größten zu Theil wird, iſt faſt gänzlich erſt der neueſten Zeit zu danken. Das Glück, welches Mendelsſohn im Leben wie im Tode treu blieb, hat ihn auch nach demſelben nicht verlaſſen. Das eminente Haus, welches die Opern Gluck's und Mozart's und die ſämmtlichen Werke Beethoven's einer ſpäten Nachwelt in würdigſter Form zugänglich gemacht, hat die Herausgabe der Mendelsſohn'ſchen Tondichtungen in gleicher Weiſe begonnen, und Julius Rietz wird derſelben vorſtehen. Schwerlich hat je ein Componiſt oder Dichter einen Herausgeber gefunden, der ſeiner Aufgabe in ſo vollem Maß gewachſen geweſen wäre, wie es hier der Fall. Nicht allein die vertrauteſte Bekanntſchaft mit dem Menſchen und dem Muſiker Mendelsſohn bringt er dem Unternehmen entgegen, — Rietz beſitzt jenen echt kritiſchen Geiſt, welcher der heutigen Wiſſenſchaft ihre Bah-

nen verſchreibt, und das Wiſſen und das Gedächtniß ohne welche jener freilich zu nichts führen kann. Keine Einzelheit iſt ihm zu geringfügig, keine Mühe des Erforſchens zu groß. Seinem ſcharfen, geübten Blick entgeht keine Note — ſeiner Gewiſſenhaftigkeit erſcheint keine unbedeutend. Und ſo dürfen wir der Errichtung eines Monumentes des großen Tondichters entgegenſehen, wie es ſeiner würdig. Ich ſage eines Monumentes, denn das iſt es. Was hilft es, die körperlichen Züge eines bedeutenden Menſchen zu verewigen, wenn ſein Geiſtesantlitz nicht treu bewahrt wird? Hoffentlich wird der kunſtliebende Theil unſerer Nation das ſchöne Unternehmen in dieſem Sinne auffaſſen. Zu dieſem Denkmal ſein Scherflein beiſteuern, belohnt ſich ja in ſich ſelbſt.

Im Auguſt 1871.

Die Musik des Alterthums.

Ich bin kein Kritiker, und so kann ich einfältigen Herzens aussprechen, daß ich das Werk, mit welchem uns Gevaert beschenkt hat*, durchaus nicht zu beurtheilen vermag. Es zu loben muß ich denen überlassen, die dazu berechtigt sind. Aber meiner Freude, daß es entstanden, darf ich Worte verleihen, und meinem Danke für so viel Belehrendes, Anregendes, Fernerweiterndes, was uns darin geboten wird. Und auch das darf ich aussprechen, daß es unserer ganzen, durch die gebildete und ungebildete Welt zerstreuten Tonkünstler-Gilde zum Stolz und zum Ruhm gereicht, den Verfasser eines solchen Buches einen der Unsern nennen zu dürfen.

Gevaert, einst gekrönter Zögling der belgischen Ka-

* Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité par Fr. Aug. Gevaert. I volume. Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman.

demie, jetzt Nachfolger von Fetis als Direktor des königlichen Conservatoriums in Brüssel, ist ein Mann von einer Vielseitigkeit der Bildung und einer Höhe der Anschauung, wie sie, nicht allein unter Künstlern, zu den seltenen Erscheinungen gehört. Alte und neue Sprachen und Litteraturen sind ihm gleich geläufig, und in was Allem wäre er nicht zu Hause! Dabei gibt es vielleicht keinen zweiten Musiker, der die Entwicklung seiner Kunst aus ihren Monumenten so gründlich studirt hätte wie er. Er weiß gleichmäßig Bescheid in den Gesängen der römischen Liturgie und in denen der Oper seit ihrem Ursprung, und seine Sammlung »Les trésors de l'Italie« ist ein wahrer Schatz von Kleinsteinen aus den italienischen dramatischen Componisten der beiden letzten Jahrhunderte. An der Opéra comique in Paris hat er mit seinen Opern Quentin Durward und Le capitaine Henriot große Erfolge gefeiert und durch mehrere Jahre war ihm die musikalische Leitung der großen Oper anvertraut.

Wenn irgend Jemand, ist er berechtigt, an der Spitze eines hochbedeutenden nationalen Kunstinstituts zu stehen, und befähigt, demselben eine stets wachsende Bedeutung zu verleihen. Der griechischen Musik gegenüber hatte er sich jedoch, wie er uns in seiner Revue mittheilt, so gleichgültig verhalten, wie es die meisten Musiker

schen gegen das sind, was hinter Sebastian Bach liegt. Alle sind wir ja mehr oder weniger in der Ansicht auferwachsen, daß wir von der antiken Tonkunst nicht viel wissen können, und daß, was zu erfahren ist, nicht der Mühe werth sei, erwußt zu werden. Wir freuten uns ohne Eifersucht, daß die griechischen Musiker schon so hoher Ehren theilhaftig geworden, daß später sogar ein Nero es für das Schönste hielt, sich als Sänger applaudiren zu lassen; — einem Orpheus gegenüber mußten wir freilich unsere ungeheure Inferiorität eingestehen, da er es dahin gebracht, durch sein Talent ganze Städte aufzubauen, während es heutigen Tages die Glücklichsten noch höchstens bis zu einem Landhaus bringen. In wie fern Gevaert gerade diese Ansichten theilte, weiß ich nicht, das aber sagt er uns, daß es das berühmte Werk Westphal's über die griechische Metrik war, welches einen so vollständigen Umschwung bei ihm veranlaßte, daß er sich nun, mit der ganzen Kraft seines Wissens und Könnens, dem Studium der Musik der Alten hingab. Und wie groß diese Kraft, davon legt der vorliegende Band ein imponirendes Zeugniß ab.

Ich bedauere, hier nicht die ganze Vorrede Gevaert's bringen zu können; mehr als alles, was ich sagen kann, würde dieselbe dem Leser eine genaue Anschauung geben von dem, was der Verfasser geleistet und in

welchem Sinne es geschehen. In dankbarer Bewunderung bespricht er die Arbeiten Westphal's, denen zu folgen, — die, so weit sie die Musik betreffen, wiederzugeben, ihm vor Allem am Herzen lag. Indem er auseinandersetzt, von welcher Wichtigkeit, — trotz der Unvollständigkeit der Quellen, trotz dem Mangel an antiken Tonwerken, — es für uns ist, den Zusammenhang der antiken Tonkunst mit der unseren so weit kennen zu lernen, als es vorläufig möglich, nimmt er für seine Thätigkeit das Gelingen der Aufgabe in Anspruch, die Gesetze der griechischen Musik als Musiker für Musiker entwickelt und die Analogieen, welche diese mit der unsern bietet, klarer hervorgehoben zu haben, als dies dem eigentlichen, vorzugsweise für Philologen schreibenden Philologen möglich gewesen sei. Mit welcher Umschau nach allen Seiten hin, mit welcher Kenntnißnahme der ihm noch so fern liegenden Quellen Gevaert an seine Arbeit gegangen, springt auch dem ungelehrtesten städtischen Capellmeister in die Augen. Was aber derselben ihren besonderen Stempel verleiht, ist die einfache Klarheit und Verständlichkeit der Sprache. Als echter Germane Gevaert ist Flamänder, in Gent geboren, ist er voll von dem „Ernst und der Liebe", die Goethe vom Deutschen verlangt — als langjähriger Bewohner der französischen Hauptstadt hat er von unsern Revanchisten gelernt, wie man ohne Auf-

wozu dem Sprachforscher und Grammatiker sich auf das vollständigste, eindringlichste aussprechen kann. Hiermit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß die Lectüre seines Werkes eine leichtverständliche sei; — ich möchte es Niemanden zur Lectüre anempfehlen. Man muß an dasselbe mit demselben Ernste gehen, mit welchem es verfaßt worden, — es durchzublättern, würde sich kaum lohnen, man muß suchen, sich den Inhalt zu eigen zu machen. Ist dies aber geglückt (es gehört viel mehr Zeit dazu, als seit seiner Veröffentlichung verflossen), so darf man sich zu einer solchen Bereicherung von Anschauungen und Kenntnissen sicherlich beglückwünschen. Welcher Tonkünstler aber, dem es mit seiner Kunst Ernst ist, wird sich nicht über den Musikunterricht bei den Alten, über die Transpositionsscalen auf den antiken Saiteninstrumenten, über das, was den Griechen Tonarten, Melodie, Metabolien, überhaupt Composition war, um nur Einiges hervorzuheben, gern Klarheit zu verschaffen suchen!

Für die bewanderten Kenner der Musikgeschichte steht es jetzt fest, daß die ursprünglichen Gesänge der christlichen Kirche, von welchen eine große Anzahl letztlich unverändert bis auf den heutigen Tag von den Gemeinden der Gläubigen ertönen, der griechisch-römischen Tonkunst angehören. Genauer haben viele derselben

als Belege für ſeine Darſtellungen an, aber diejenigen Muſiker, welche ihre Thätigkeit nicht der katholiſchen Kirche zugewendet, ſind im Allgemeinen wenig darin zu Hauſe. Es würde eine vortreffliche Zugabe zu dem in Rede ſtehenden Werke ſein, wenn man eine Sammlung jener Geſänge mit den Anfängen der Texteworte verſehen aber ums Himmelswillen ohne harmoniſche Begleitung und wo irgend möglich in unſerer üblichen Notenſchrift, herausgeben wollte. Auch abgeſehen von ihrer Wichtigkeit in geſchichtlicher Beziehung, würden dieſe edlen und eigenthümlichen Tonreihen vielleicht auf manchen jüngeren Muſiker befruchtend wirken. Täglich mehr ſucht unſere heutige Tonkunſt ſich durch den Klang zu bereichern — wie wäre es, wenn ſie ſich auch nach der Seite der Melodie ein wenig mehr umſähe? ſie würde vielleicht finden, daß das Aelteſte das Neueſte iſt.

Ich darf dieſe Zeilen nicht ſchließen ohne der prachtvollen typographiſchen Ausſtattung Erwähnung zu thun, welche dem Werke Gevaert's zu Theil geworden. Obſchon ſie die Anziehungskraft des Buches verſtärkt, ſo zeigt ſie doch, daß es dem Herausgeber nicht minder als dem Autor vor Allem darum zu thun geweſen, nicht ſich, ſondern die Welt der Kunſt und der Wiſſenſchaft zu bereichern.

Joseph Haydn von C. F. Pohl.

Erster Band. Erste Abtheilung. Berlin. Verlag von A. Trice. Nachfolger. 1875.

Unter den berühmtesten Tonsetzern, die durch eine Reihe von Jahrhunderten sich um die Musik zu hohen Ehren gebracht haben, finden sich über den guten, vortrefflichen, ja, außerordentlichen Meistern, einige große Menschen. Unsere Zeit hat von diesen letztern keinen hervorgebracht — aber sie darf sich rühmen, denselben gerechter gewerden zu sein, als man es früher gewesen. Es beweisen dies unter Anderm die ausgezeichneten ihrem Lebensgange und ihrer Entwicklung gewidmeten Werke, bei welchen nur zu beklagen, daß manche der besten (wie die Biographieen Händel's von Chrysander, Beethoven's von Thayer) noch ihrer Vollendung harren. Otto Jahn's Mozart ist glücklicher Weise fertig geworden; aber der Tod überraschte den eminenten Forscher, ehe er seinen ursprünglichen Plan

ausführen konnte, auch die Biographieen Haydn's und Beethoven's zu verfassen.

Wie wir aus den einleitenden Worten des Herrn Pohl ersehen, war es jedoch Jahn selbst, welcher in seinen letzten Lebensjahren, ahnend und fühlend, daß es seine letzten sein würden, diesen aufforderte, das Werk zu unternehmen, dessen erster Band vor uns liegt. Wir müssen ihm auch noch für diese Anregung dankbar sein: Herr Pohl durfte mit gutem Gewissen sein Buch den Manen Otto Jahn's zueignen.

Von manchen Musikern wenn man sie so nennen darf, wird heutzutage Haydn mit eben so viel Uebermuth als Albernheit en bagatelle behandelt, was auch dann noch fast unbegreiflich bleibt, wenn man dazu gelangt ist, das Verkehrteste als eine alltägliche Erscheinung zu betrachten. Denn es ist viel zu wenig gesagt, wenn man Haydn als den Vater des Quartetts und der Symphonie bezeichnet, wenn man seine beiden Oratorien als zwei der populärsten und originellsten Werke nennt, welche die Tonkunst besitzt. Haydn kann als ein Dichter gelten, welcher einer der besten — Ueberauffassungen möchte ich sagen, — den prägnantesten Ausdruck gegeben, mit einer Meisterhaftigkeit der Sprache, die kein Schriftsteller oder Künstler übertroffen hat. Man beschuldigt ihn der Einseitigkeit. Eben so gut könnte

man den Frühling der Einſeitigkeit zeihen. Welche neuerſtandene und wieder zu Grabe getragene Philoſophie hat ſeit einem Jahrhundert ſo viele Tauſende beglückt und erquickt als die Schöpfungen dieſes eben ſo tiefen wie klaren muſikaliſchen Denkers? Würden nur ſeine Lehren mehr beherzigt! Er predigt die Heiterkeit, dieſe höchſte Stufe aller Weisheit, — er lehrt Maß halten, dieſen Kern aller Lebensklugheit. — Er zeigt, wie man auch im Scherze geiſtreich, im Ernſte anmuthig bleiben kann. Und als ein Ideal von Wahrhaftigkeit ſteht er da. Nichts ſpricht er aus, was er nicht ſelbſt gefühlt und gedacht, — nie will er mehr ſcheinen als er iſt, — nie mehr geben als er kann. In ſich vollendet, Keinem gleichend und Keinem weichend, wird ihm ſeine hervorragende Stelle nicht allein in der Muſikgeſchichte, nein, in der Culturgeſchichte, nie und auch dann nicht ſtreitig gemacht werden können, wenn man ihn nicht mehr verſteht. Es wäre aber beklagenswerth, wenn eine ſolche Zeit erſchiene.

Von Haydn's ſchweren Jugendjahren war zwar durch eine kurze Selbſtbiographie deſſelben und durch die Schriften und Erzählungen einiger Freunde und Schüler das Weſentlichſte bekannt — Herrn Pohl war es jedoch vorbehalten, eine Anzahl dunkler Punkte aufzuhellen und namentlich über Haydn's Herkunft, über die Orte und

deren Umgebungen, über die Schulen und deren Einrichtungen, in welchen das Kind, der Knabe, der Jüngling sich entfalteten, Einzelheiten zu geben, die nur dem anstrengendsten Eifer, der gewissenhaftesten Forschung sich erschließen konnten. Den Männern, welche auf die Entwicklung seines Heiden, im Leben wie in der Kunst, einen Einfluß ausgeübt, ja, sogar deren Familien, ist ein so eingehendes Studium gewidmet, daß man hier nur zu versucht werden könnte es zu viel zu nennen, wenn nicht alles dies derselben Quelle, der herzlichsten, gemüthvollsten Liebe entquölle. Von großer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte ist die auf den authentischsten Documenten beruhende Geschichte der Anfänge der Kapelle der Fürsten Esterhazy; jener Kapelle, an deren Spitze Haydn während des besten Theils seines Lebens stand und welche dreißig Jahre lang — er war unterdessen zum weltberühmten Manne geworden, ohne sich darum zu bekümmern, ja, ohne es zu ahnen — seine Werkstätte und seine Arena geblieben ist. Die Compositionen, welche Haydn in den ersten vierunddreißig Jahren seines Lebens geliefert, sind, so weit es möglich, zusammengestellt und manche der unbekannten mit leichten Federstrichen beschrieben: — wie man eben Musik beschreiben kann. Von besonderem Werthe sind in den Beilagen ein paar köstliche, längst verschollene Sätze

aus frühesten Symphonieen — einen derselben hat das Kölner Publikum kürzlich im sechsten Gürzenich-Concert kennen lernen; — ferner Haydn's Anstellungs-Decret — der von ihm verfaßte kurze Lebensabriß und eine Art von Stammbaum der Familie Haydn, dessen Anfertigung dem fleißigen Verfasser Mühe genug gekostet haben mag. Derselbe enthält freilich keine zweiundreißig Ahnen, aber schließlich einen Sprößling, der keine brauchte, um als einer der Großen dieser Welt betrachtet zu werden.

Die erste Abtheilung dieses ersten Bandes führt uns vom Jahre 1733, dem Geburtsjahre Haydn's, bis zum Jahre 1766, in welchem Fürst Esterhazy seinen neuen „am fürstlichen Ende des Neusiedler-See gelegenen prachtvollen Sommerpalast bezog". Hier erheben sich auch die Capelle und die Schöpfungen ihres Leiters zu stets wachsender Herrlichkeit, und gern stimmen wir in die Worte ein, mit welchen Herr Pohl seine Betrachtungen abschließt: „Auf Wiedersehen in Esterhazy!"

Neue muſikaliſche Charakterbilder von Otto Gumprecht.

Leipzig, H. Haeſſel. 1876.

Der vorliegende Band des gerühmteſten der Berliner Muſikrichter enthält eine, auch durch Mannigfaltigkeit ſich auszeichnende Reihe von Aufſätzen, deren Inhalt näher zu treten ſchon die Dankbarkeit für den Genuß derſelben zum Bedürfniß macht. Im erſten, „die Frauen in der Muſik", beſpricht Herr Gumprecht in höchſt ſinniger Weiſe das ſtärkere Geſchlecht ſo müßte es wohl genannt werden, da es das ſtarke unterjocht in ſeinem Verhältniß zur Tonkunſt und deren Jüngern; er weiſt die Grenze nach, die dem Talente der Frauen gezogen iſt; die ihres Einfluſſes vermag er nicht nachzuweiſen, denn dieſer iſt unermeßlich. Es iſt eine bekannte Thatſache, daß der Ruhm der Tondichtung, im höhern Sinne, den Frauen nicht zu Theil geworden, und man hat wohl öfters nachgeforſcht, wo der Grund

hiervon zu ſuchen ſei. Der Autor findet ihn vor Allem in der Abweſenheit der freiſchöpferiſchen Phantaſie, und mag vollkommen Recht haben. Jedoch möge es einem alten Conſervatoriumsdirektor erlaubt ſein, hinzuzufügen, daß ſchon die Aneignung deſſen, was Gumprecht „das techniſche Rüſtzeug“ nennt, dem weiblichen Geiſte faſt unmöglich ſcheint. Das Stück Combination, was ſchon bei dem einfachſten muſikaliſchen Gebilde ſich geltend macht und was bei bedeutſameren Schöpfungen ſich mit der Einbildungskraft vollſtändig zu vermählen hat, wenn ſie überhaupt entſtehen ſollen, bleibt den feinſten Frauenköpfchen in der Muſik unerreichbar, wenn ſie es auch im Leben noch ſo genial zu handhaben wiſſen. Um ſo glänzender zeigt ſich „das weibliche Genie“ auf den Brettern und im Geſange und wird dort zuweilen ſchöpferiſcher, als es der Autor war, deſſen Gedanken zur Erſcheinung gelangen ſollen. Das iſt freilich immer noch kein Grund, eine Patti, wie es neulich in Moskau geſchehen, hundertmal hintereinander herauszurufen. Was Herr Gumprecht in ſeinen Betrachtungen über: „Klatſchen und Ziſchen“ in Bezug auf jene Aeußerungen des Künſtler- und namentlich des Künſtlerinnen-Enthuſiasmus ſagt, iſt eben ſo beherzigenswerth, als es unbeherzigt bleiben wird.

Das lebhafteſte Intereſſe wird wohl die Beſprechung

einiger Wagner'ſchen Opern und der Tendenzen ihres berühmten Verfaſſers erregen. Das hier Ausgeſprochene enthält ſicherlich die Anſichten einer viel größeren Anzahl Kunſtverſtändiger, als freimüthig Zugeſtehender. Der Erfolg des genialen Dichter-Componiſten-Regiſſeurs iſt ſo betäubend, daß er die Widerſtrebenden zweifeln läßt an der Richtigkeit ihrer Eindrücke. Wagner hat Vieles gemein mit Napoleon dem Dritten. Gleich dieſem wurde er unter den eigenthümlichſten Verhältniſſen nie irre an ſeinem Glücksſtern, wendete er alle Mittel an, um zu ſeinem Zwecke zu gelangen, und zwar mit einer Ausdauer und Energie, die, nach Außen gerichtet, kaum bei einem Tonkünſtler je dageweſen. Auch das hat er mit dem Genannten gemein, daß er Viele faſt unlöslich mit ſeinen Beſtrebungen zu verknüpfen wußte, und daß er das Confiscationsſyſtem ausübte an denen, deren ruhmvolle Stellung ihm gefährlich ſchien. Er iſt zur Herrſchaft gelangt, und als Bekrönung höchſten Glanzes wird der Pariſer Ausſtellung vom Jahre 66 die Bayreuther im Jahre 76 folgen. Wird er auch noch ein Sedan erleben! Schwerlich; — von muſikaliſch-dramatiſchen Bismarcks und Moltkes zeigt ſich bis jetzt keine Spur, und ſo ſchnell wie durch militäriſche Feldzüge ſind künſtleriſche Eroberungen noch nie errungen worden. Aber ſeine Sache

wird ihr Sedan finden, denn ſie beruht, wie die des einſt ſo mächtigen Kaiſers, auf der Unwahrheit.

Die allgemeinſte Zuſtimmung wird jedenfalls der Beſprechung unſeres vielgeliebten Joachim zu Theil werden, deſſen Lebenslauf hier, nach den zuverläſſigſten Quellen mitgetheilt, Herrn Gumprecht Veranlaſſung gibt, ſowohl über die Leiſtungen des Helden, als über die Aufgabe der ausübenden Tonkunſt im Allgemeinen, Vortreffliches auszuſprechen. Wenn Joachim in ſeiner Stellung als Geigerfürſt beſtätigt und zu gleicher Zeit zum wirklichen Botſchafter des deutſchen Muſikreichs bei Polyhymnia ernannt wird, ſo mag Niemand, ich am wenigſten, etwas dagegen einwenden. Aber einige Ausſprüche in dieſem Eſſay muß ich mir zu bekämpfen erlauben. Erſtens den gegen das muſikaliſche Paris, welches der „unermeßlichen Hohlheit, der gänzlichen Abhängigkeit von der jeweiligen Mode“ geziehen wird. In dieſem frivolen Paris hat man Beethoven's Symphonieen in der höchſten Vollendung zu Gehör gebracht, als man ſie in Deutſchland nur noch auf's Oberflächlichſte herunterſetzte. Man führt dort die Mendelsſohn'ſchen Inſtrumentalwerke ſchöner auf, als irgendwo in der Welt. Man hat Haydn zu einer Zeit die höchſte und thätigſte Verehrung bewahrt, als deſſen Symphonieen in Deutſchland nur noch als Zwiſchenactsmuſiken galten. Die erſte

Violinſchule, nach der italieniſchen, war die franzöſiſche, und das Pariſer Conſervatorium fand bis jetzt in Deutſchland keine ebenbürtige Anſtalt. Wenn ſich Joachim, Mendelsſohn und ſo manche andere bedeutende Deutſche mehr nach England gezogen fühlten, ſo liegt das vor Allem daran, daß man ſie auch mehr hinzog. Die Engländer haben mehr Muſikliebe und weniger Talent als die Franzoſen, — ſie brauchen die Ausländer, um ihre Neigung zu befriedigen, — die Franzoſen kommen mit ihren eingeborenen Künſtlern aus. Und dennoch, haben ſie nicht von Lulli bis Meyerbeer, einem Gluck und Cherubini, einem Spontini und Roſſini, den glänzendſten Wirkungskreis geboten? In welche Händel wir mit den Franzoſen gerathen ſind und noch gerathen mögen: kein gebildeter Deutſcher ſollte eine Start und ihr Treiben in Bauſch und Bogen angreifen oder gar verdammen, welcher Deutſchland nach allen Seiten hin ſo viel ſchuldig iſt, und der es auch heute noch fortwährend ſo viel in Kunſt und Litteratur verdankt.

Ferner fertigt Herr Gumprecht die muſikaliſche Produktion unſerer Zeit mit folgenden Leſſing'ſchen Worten ab: „Das Neue, das wir hervorbringen, iſt nicht das Wahre, und das Wahre iſt nicht neu.“ Ein ſolches Septembriſiren geht über die Grenze, die dem competen-

testen Richter gesetzt ist. Die Epoche, in der man lebt, klar und objectiv aufzufassen, ist überhaupt gar nicht möglich; man sieht in derselben vor lauter Wald keine Bäume mehr. Gewiß, wir haben keinen Genius wie Mozart oder Beethoven, auch keinen wie Rossini es gewesen, — aber, wenn Schiller und Göthe nicht wieder erstanden sind, sollen wir uns darum nicht an einem Lenau, einem Auerbach, Geibel, Heyse und wie sie alle heißen mögen, erfreuen? Dieser Absolutismus der Kritik, der einem ganzen Geschlecht mit einem Federzuge das Todesurtheil schreibt, ist ebenso unberechtigt, wie jeder andere. Glücklicherweise gibt uns Herr Gumprecht selbst einen Trost, der sein grausames Verdict zum guten Theil wieder aufhebt, indem er die Worte ausspricht: „Gegen künstlerische Thaten ist, im Grunde genommen, alle ästhetische Weisheit in den Wind geredet," — und so wird das alte Spiel sich fortsetzen zwischen Jenen, die muthig vorwärts streben, und Jenen, die betrachtend den Weg verfolgen, den sich der Schaffende sucht, wie und wo er kann — nach den Kräften, die ihm verliehen worden.

Ich aber wünsche zum Schluß dem Autor recht viele so dankbare und aufmerkende Leser, als sein Buch sie verdient — und als ich mir bewußt bin, es gewesen zu sein.

W. A. Mozart's Werke.

Erſte kritiſch durchgeſehene Geſammt-Ausgabe.

Die berühmte Verlagsbuchhandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig, welche vor einigen Jahren ihr 150-jähriges Beſtehen feierte, die den Muſikalienverlag in Deutſchland eigentlich ſchuf, der man eine Reihe von Publicationen verdankt, die in der Muſikwelt kaum ihres Gleichen finden, unternimmt nun die Veröffentlichung der ſämmtlichen Werke des Rafaels der Componiſten. Es iſt ein hohes Glück für unſere Kunſt, daß der Aufbau dieſes Monumentes zu einer Zeit geſchieht, in welcher die dazu nöthigen Materialien nicht unzugänglich geworden ſind, wenn es auch ſchwerer Koſten und Mühen bedürfen wird, ihn zu vollbringen. Ueber zweihundert Mozart'ſcher Compoſitionen ſind noch gar nie veröffentlicht worden, — ihre Geſammtzahl beträgt über ſechshundert. Dreiundfünfzig Werke für die Kirche hat der im 36. Jahre verſtorbene Meiſter hinterlaſſen,

hundertundachtzehn für Orchester, sechsundzwanzig Opern und Cantaten, hundertundvierundfünfzig einzelne Gesangsstücke, hundert Werke der Kammermusik, neunundvierzig Concerte, zweiundsechzig Clavierstücke und siebenzehn Compositionen für Orgel. Auch die modernsten Kunstverständigen und Unverständigen stimmen überein in der Ansicht, daß eine große Anzahl dieser Werke zu dem Schönsten und Vollendetsten gehört, was ein menschlicher Geist ersonnen. Aber vielleicht dürfte das Unternehmen von Seiten derjenigen Widerspruch erfahren, welche es nicht für der Mühe werth halten, diejenigen Werke zu veröffentlichen, welche nur, wie man das nennt, kunsthistorischen Werth haben, welche wenig oder kaum mehr zur Aufführung gelangen und, wenn aufgeführt, von geringer Wirkung sein würden. Diesem Einwurfe, der freilich ein sehr banaler, möchten gerade deßhalb die folgenden Zeilen zur Entgegnung dienen.

Es mag einer unnützen Erörterung überlassen bleiben, zu bestimmen, ob Sebastian Bach, Mozart oder Beethoven der größte Genius der neueren Musik gewesen; — was nicht bestritten werden kann, ist, daß bei Mozart sich einer der wunderbarsten Organisationen, welche die Geschichte der Menschheit kennt, eine durch Lehre und Verhältnisse so vollkommene Ausbildung gesellte, wie sie sich in der Geschichte der Tonkunst nicht

wiederfindet. Der Vater Mozart's verdient es im vollſten Maße, an der ruhmvollen Unſterblichkeit des Sohnes Theil zu nehmen, denn es iſt nicht zu berechnen, wie viel der Letztere dem gründlichen Unterricht, der einſichtsvollen, nach allen Seiten hin ſorgſamen, eben ſo vernünftigen als praktiſchen Leitung und Führung des väterlichen Meiſters verdankt. Man könnte von Mozart ſagen, daß er nicht allein der vollendetſte Meiſter, daß er auch der vollendetſte Schüler geweſen; — ſeine natürlich wachſende, geſunde organiſche Ausbildung ſteht im harmoniſchſten Verhältniß zu ſeiner außerordentlichen Natur. Die Betrachtung, das Studium derſelben, die durch Jahn's einzige muſikaliſche Biographie, durch Köchel's vortreffliches chronologiſch-thematiſches Verzeichniß der geſammten Werke des Meiſters erleichtert werden, verlangen zu ihrer Grundlage jedoch den Beſitz aller der Compoſitionen, deren bloße Beſchreibung, auch durch die Feder Jahn's, zu nichts führen konnte. Aber nicht allein den belehrendſten Genuß wird dieſe Geſammt-Ausgabe ermöglichen, den, das Wachſen und Reifen eines der größten Genies in ſeinen Arbeiten verfolgen zu können, ein ganzes Stück Kunſtgeſchichte wird ſich dem Auge und dem Ohre darlegen — denn zu welcher unübertroffenen Vollendung hat Mozart unſere Kunſt geführt!

Ich bin jedoch weit entfernt, nur aus diesen Gründen das Härtel'sche großartige Unternehmen mit Jubel zu begrüßen, — wenn wir auch so manchem lediglich Interessanten darin begegnen werden, so wird auch die Ausbeute des unbekannten dauerhaft Schönen sicherlich nicht gering sein. Und da wir auf dem besten Wege sind, Werke verschiedensten Styls, fern auseinanderliegender Zeiten zu würdigen und zu genießen, da das Bedürfniß, Einfaches, ja, naiv Spontanes zu hören, sehr bald sich entschieden geltend machen wird, so kann es nicht fehlen, daß in allen musikalischen Institutionen, die Oper ausgenommen, aus dem halb Bekannten und gänzlich Unbekannten Mozart'scher Schöpfungen, Vieles zur freudigsten Geltung gelangen werde. Wir Musiker aber müssen uns vollends freuen, daß das, was einem Shakespeare, einem Goethe, einem Michel Angelo und einem Rafael in so reichem Maße zu Theil wird, auch dem Tondichter, der auf gleicher Höhe steht, widerfährt — daß nämlich für alle Zeiten sein Sein und Wesen, wie es in seinen Dichtungen lebt und webt, vollständig klar werde — mehr zum Ruhme der Menschheit noch, als seines eigenen.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Briefe an eine Ungenannte.

Briefe an eine Ungenannte.

Von

Ferdinand Hiller.

Köln, 1877.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln

BIBLIOTHECA
REGIA

(Siehe Rückseite)

I

Es soll mir ein gutes Omen sein, daß ich diesen meinen ersten Brief an Sie, verehrteste Frau, vom 28. August, dem Geburtstage Goethe's, datire. Auch wir Heiden haben unsere Schutzheiligen, von welchen wir zwar nichts erflehen, — deren wir aber in frommer Demuth gedenken.

Ein einziges Mal habe ich Sie gesehen, einen einzigen Abend mit Ihnen zugebracht, und nun ich an Sie schreibe, ist mir zu Muthe, als hätte ich Sie gekannt, seitdem ich denke und fühle. Ein Glück für Sie, daß es nicht an dem, — Sie wären nicht so jung und — Pardon! — so schön, wie Sie Sich Selbst es eingestehen müssen, wenn Sie zum Spiegel Ihrer Zuflucht zu nehmen genöthigt sind. Dieser Spiegel! Ich glaube, er ist von der Schlange des Paradieses erfunden worden. — Ist es möglich, die Eitelkeit zu besiegen, die unsichtbar herangeflogen kommt, wenn ein schönes Menschenkind sich selbst zu bewundern gezwungen ist? Ich würde die Frage verneinen, hätte ich Sie nicht gesehen.

Aber ich habe Sie nicht nur gesehen — ich habe Sie gehört. Und ich war berauscht von Ihrer Stimme, ehe ich eine Ahnung hatte, wer es sei, dem solche Töne entquollen. Nicht ohne Rührung,

ohne Dankbarkeit, ohne Wehmuth denke ich jener allzu kurzen Stunden gedenken, in welchen sich mir ein Talent, eine Persönlichkeit, eine Seele offenbarte, die Alles empfunden und gedacht zu haben schien, nur nicht die Herrlichkeit ihrer selbst.

Vergleichen würde ich gar nicht aussprechen, wenn es mir nicht Bedürfniß wäre — und wenn ich nicht wüßte, daß es Ihnen gleichgültig. Denn Sie wollen ja mit den Strahlen, die von Ihnen ausgehen, weder leuchten, noch schimmern, noch blenden, — wie ein Johanniskäfer schweben Sie einher, mit hellem Funken. Welch außerordentliche Umstände und Verhältnisse mußten es sein, die Sie eine solche Herzensreinheit bewahren ließen, inmitten der Reichthümer, mit welchen ein freundliches Schicksal Sie ausgestattet!

Nun sind Sie doch wohl nach der langen, ermüdenden Reise wohlbehalten auf Ihrem Schlosse angelangt. Und beginnen auf's Neue Ihr volles einsames Leben. Wäre es mir doch vergönnt, ein zweites Mal lauschen zu dürfen, wenn Ihre Finger über die Tasten gleiten und nach einigem Suchen und Träumen sich in einem Adagio von Beethoven befinden — und wenn dann, wie damals, eines meiner Lieder von Ihren Lippen schwebt! Das Beste, was ein großer Maler aus unseren Zügen zu machen weiß, ist doch nichts im Vergleich zu der Verklärtheit, mit welcher dem Musiker zuweilen seine eigenen Melodien entgegen schweben. Aber wie selten wird uns dieses Glück zu Theil! — und wie schnell verklingt es!

Sie haben mir erlaubt, verschiedene Jahre, zuweilen mit Ihnen zu plaudern — verzeihen Sie mir, wenn ich heute in allzu

plaudernder Weise beginne. Sobald ich einen ersten Brief von Ihnen erhalten, wird es anders — wird es hoffentlich besser werden. Ich glaube, ich könnte ein Buch über Sie schreiben — aber um an Sie zu schreiben, bedarf ich doch Ihrer Stimmgabel, Ihres Diapasons, wie es die Franzosen reicher und bezeichnender nennen. Jedoch nicht allein das a müssen Sie mir geben — auch Tonart und Motive verlange ich von Ihnen. Denn sonst komme ich immer auf das eine Thema zurück, von welchem Sie am wenigsten hören mögen — auf Sie Selbst.

II.

Der Tag, an welchem ich hoffen durfte, Nachricht von Ihnen zu erhalten, ist verstrichen — ich muß fortfahren zu harren. Das ist nun freilich hart, — aber ich fürchte nicht, daß das schlimme Sprüchwort, welches sich an jenes Wort knüpft, in diesem Falle Recht behalten könnte. Es gibt Persönlichkeiten, welche beim ersten Begegnen ein so unbedingtes Vertrauen einflößen, daß sie nicht nur jeden Zweifel, nein, jede Frage nach der Berechtigung eines solchen Vertrauens verbieten. Woran das liegt, ist unergründlich. Denn was man nennen könnte: der klare, ruhige Blick, der Klang der Stimme, die milde Wärme beim Händedruck, die vollkommen ungezwungene Geberde — das alles findet sich, wenn auch nur ausnahmsweise, bei unwahren Menschen. Ein großer Maler mag eine solche siegende Persönlichkeit zur Darstellung

bringen können — der Dichter kann nur versichern, es ſei ſo. Sind Sie ſchon gemalt worden, gnädige Frau?

Könnte Jeder componiren, — das, was er zu ſagen hat, in Töne kleiden, — es ginge viel ehrlicher in der Welt zu. Nichts Wahreres gibt es als Töne. Freilich nicht um auszudrücken, daß viele Sterne am Himmel ſtehen, oder daß ein Wanderer durch Dornen und Steine ſeinen Weg ſucht, oder daß der Mai einen Blüthenregen auf Feld und Wieſe verbreitet, — aber wohl, um uns zu ſagen, wie es in dem Menſchen ausſieht, der in Tönen ſpricht. Mehr als jeder derjenigen Charaktere, die unſere großen Tondichter zu ſchildern verſucht, tritt uns ihr eigenes Weſen aus ihren Gebilden entgegen: ihre Hoheit, ihre Anmuth, die Stärke ihrer Leidenſchaft, die Tiefe ihres Gemüthes. Selbſtredend gilt das alles nur von denen, die Muſik als ihre Sprache ſprechen, als ihre eigenſte wahre Mutterſprache, — und ſolche ſind ſelten genug.

Sie ſehen, verehrte Frau, ich komme vom Hundertſten ins Tauſendſte, um meine Ungeduld zu beſchwichtigen. Am liebſten gedenke ich freilich, Ihrer gedenkend, jenes Abends, als ich, ſchon etwas ermüdet, von der hoch gelegenen herrlichen Ruine zurückkehrte, einen näheren Fußpfad ſuchte und ſtill ſtand, um mich zu orientiren. Die eintretende Dunkelheit machte mich bedenklich, — da hörte ich jene Töne, die mit ſo magiſcher Gewalt an mein Ohr ſchlugen. Ich forſche, woher ſie kamen — ſchlage einen naheliegenden Pfad ein — gelange in ein kleines dichtes Gehölz, durch welches ich mich durchwinde. Plötzlich bin ich wieder im Freien, — vor mir ein mäßig aufſteigender Garten

und hinter demſelben ein zierliches Landhaus, das Parterre matt beleuchtet. Die Töne waren verklungen, — die vordere Thür öffnet ſich, — eine hohe Geſtalt tritt hervor und ſcheint ihren Blick eine kurze Weile über die Gegend ſchweifen zu laſſen. Dann tritt ſie wieder zurück, und nach wenigen Augenblicken höre ich leiſe, leiſe einen Geſang beginnen, der mich im Tiefſten erbeben machen mußte. „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht!" — mir das liebſte meiner Lieder. Athemlos lauſche ich, — und als es zu Ende, ſtürme ich, ohne mir Rechenſchaft zu geben von dem, was ich that, in den offenen Saal. „Verzeihen Sie mir, gnädige Dame," rief ich aus, — „aber — ich habe dieſes Lied componirt." Sie mußten mir wohl anſehen, daß ich keine Komödie ſpielte, — und Sie glaubten mir's.

Es iſt vollkommen wahr, verehrte Frau, daß ich damals viele Wochen lang kein Piano berührt hatte. Sie wollten es mir nicht glauben, weil meine Finger ſich doch leidlich fertig bewegten. Und ich durfte Ihnen nicht ſagen, daß es Zuhörer und vollends Zuhörerinnen gibt, welche die Finger elaſtiſcher machen als wochenlanges Ueben. Freilich dauert dieſer Einfluß auch nur ſo lange, als man ſolche Hörer hat.

Vielleicht erhalte ich morgen den erſehnten Brief. Aber dieſe Zeilen ſollen ihn nicht erwarten. Denn wenn ich dieſelben morgen noch einmal durchläſe, ſie würden mir unmöglich ſcheinen. Leicht findet man ſich und ſein ganzes Weſen wieder in den entfernteſten Erinnerungen ſeiner Kindheit — aber in einem wenige Stunden alten Briefe erkennt man ſich nicht mehr. Ich glaube, wir gleichen den Wetterhähnen, die ſtets dieſelben

bleiben, wenn sie auch der Wind in einer Minute nach allen Himmelsgegenden herum treibt.

Ich hoffe, gnädige Frau, Sie sind nicht meiner Meinung. Halten Sie mich wenigstens lieber für den Mast eines Segelschiffes, der sich so lange aufrecht hält, als der unvermeidliche Schiffbruch ausbleibt. Und zieren Sie ihn durch Ihre Fahne.

III.

Wie freut es mich, verehrteste Frau, daß Sie glücklich zu Hause angelangt. Und wie sehr beglückt es mich, daß Sie freundlich meiner gedacht und mir Ihre Ankunft angezeigt haben. Bald höre ich hoffentlich mehr von Ihnen.

Zu einem Briefwechsel (Sie haben ihn mir zugesagt!) gehört eigentlich vielerlei, wenn er mehr sein soll, als die aufgeschriebenen Mittheilungen dessen, was aus dem Leben des Einen den Andern interessiren mag. Nicht als ob ich diese geringschätzen möchte. Für Familienglieder, die sich lieben, für Freunde, die sich erprobt haben, sind sie in den meisten Fällen ausreichend. Man kennt gegenseitig Denk- und Lebensweise, die Räume und die Menschen, zwischen welchen man sich bewegt, die Arbeiten und die Zerstreuungen, welche Beruf und Verhältnisse mit sich bringen, und kann versichert sein, daß Neigung und Liebe das Kleinste, das Geringste mit Interesse aufnehmen. Man schreibt sich — es ist im höheren Sinne kaum ein Briefwechsel

zu nennen. Aber dem Meinungsaustausch noch so bedeutender Persönlichkeiten über die bedeutendsten Fragen der Kunst, der Wissenschaft, des Staatslebens fehlt doch auch das Beste, ohne jene Prämissen, ohne jenen Pulsschlag des Herzens, der Allem harmonische Weihe gibt. In meinem Falle, Ihnen gegenüber, fehlt mir freilich dieser nicht — aber sonst fast Alles. Und vollends — was wissen Sie von mir? Daß ich ein leidlicher Musiker bin und daß Ihr Talent mich entzückt hat. Es ist nur Ihre Güte, die den Wunsch bei Ihnen angeregt hat, mehr von mir zu wissen, Ihre Großmuth, die Ihnen die Zusage abgerungen, mich in Ihr Leben Blicke thun zu lassen. Ob Sie Sich nicht getäuscht sehen werden? — Aber ich verspreche Ihnen zweierlei. Erstens, wahr zu sein — so wahr ein Mensch sein kann und darf, — und zweitens, zu schweigen, sobald Sie mir, wenn auch nur schweigend, sagen, es sei genug.

Hier fängt es schon an herbstlich zu werden. Graue Wolken machen unsern armen Vater Rhein recht grämlich. Er sollte an die Veränderungen gewohnt sein — alt genug ist er dazu! — und doch kann er den Eindruck, den das Wetter auf ihn macht, nicht verbergen. Wie könnte es bei uns armen Menschensöhnen anders sein? Das Wetter beherrscht uns Alle, und es mag eben so philiströs sein als es natürlich ist, wenn wir unsere Gespräche damit beginnen. Wilhelm von Humboldt, wenn ich mich recht erinnere, versichert, daß es ihn nicht berühre; — er sah im Sonnenschein und Regen, im Schnee und im Winde nur stets das gleichmäßig gesetzliche Walten der Natur. Um andauernd in solch' hohen Anschauungen zu leben, muß man aber nicht allein

ſehr weiſe, ſondern auch ſehr reich, ſehr geſund und ſehr alt ſein. Wie ſtände es vollends um unſere Lyrik ohne alle dieſe Eindrücke! Man kann die Jahreszeiten und das Wetter nicht identificiren — aber an einem froſtigen Regentage hat Heine ſein Lied vom „wunderſchönen Monat Mai“ ſchwerlich gedichtet.

Zwar — der Hauptſache nach führen wir unſer Wetter mit uns herum. Und ſo will ich hoffen, gnädige Frau, daß inmitten der Herbſtnebel Ihr Gemüth ſo hold und heiter leuchten möge, als die Venus am klarſten, wolkenloſeſten Himmel.

IV.

— — — — — — — — — — —

Ob ich mir Ihr Leben, Walten und Wirken richtig ausmale, verehrteſte Frau, deſſen bin ich, trotz Ihrer freundlichen Andeutungen, nicht ſicher, — aber gern verſuche ich es. Ich ſehe Sie morgens Briefe ſchreibend, Ihr Hausweſen überſchauend, — einige Zeitungen durchfliegen. Sie werfen den Mantel um, eine kranke alte Wittwe aufzuſuchen, welcher der Anblick der Herrin ſchon Troſt iſt. — Dann ſehe ich Sie, hoch zu Roß, „dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen“ die weite Ebene durchfliegen. Während Sie Sich ausruhen vom ſchnellen Ritte, nehmen Sie einen Lieblingsdichter in die Hand und leſen zum hunderſten Male, was Sie längſt auswendig wiſſen — und was Sie ſtets auf's Neue entzückt. So kommt die Stunde des Mahles. Gern leihen

Sie dem Geſpräche Ihr Ohr, welches der Gatte mit einigen Freunden führet, und wiſſen es zu beleben, — wiſſen es weiter zu lenken, wenn es ſtockt, — innerhalb der Gränzen feſtzuhalten, wenn es dieſelben übermüthig zu überſchreiten ſich anſchickt. Und endlich ſehe — nein, höre ich Sie, in der nächtlichen Stille, wenn Sie Ihrem Flügel — Ihrem „liebſten Freund", wie Sie ihn nennen, — die tiefſten Geheimniſſe Ihrer Seele anvertrauen. Armer Freund! er hat keine Ahnung von ſeinem Glücke.

Wie viel iſt Ihnen die Muſik, verehrte Frau, — und wie wenig iſt ſie den Meiſten. Wahrlich, mir ſcheint, je mehr und je Mehrere ſich mit ihr beſchäftigen, je geringer wird ihre Macht auf die Gemüther. Warum ſind die Schätze, die ſie bietet, auch ſo ſchwer zu heben? Warum bedarf es dazu ſolcher körperlichen Anſtrengungen? — — In der Schweiz, in Tirol begegnet man Fußreiſenden, deren ganzes Thun und Genießen in der Befriedigung liegt, an einem Tage weite Strecken zurückgelegt, wenig beſuchte, möglichſt ſteile Gipfel beſtiegen zu haben. Der ſchäumende Bach dient ihnen nur dazu, die Stirn anzufeuchten, — der Wald iſt ihnen nur ſeines Schattens wegen erfreulich, — auf der Höhe, die ſie erreicht, ruhen ſie erſchöpft aus, und die überwundene Anſtrengung erfreut ſie mehr als die große, herrliche Gotteswelt. Und das Erfreulichſte iſt ihnen, ihre Heldenthaten verkünden zu können, — gleichviel, welchem Publicum!

Wenn ich mir den Cultus anſehe, der heutigen Tages, namentlich vom ſchönen Geſchlecht, mit dem Piano getrieben wird, dann iſt mir oft bange um's Herz. Wie viel verdorbene Zeit, wie viel vergeudete Kraft! Buhübungen und Geißelungen, ohne das

leiseste Ahnen der Gottheit. Wie viel edler war jene Kunstübung des reichen Cinque cento, wo der mehrstimmige Gesang in jedem gebildeten Kreise zu Hause war, — wo Niemand sich weigern durfte, an der Ausführung eines Madrigals Theil zu nehmen und es sich nicht um Bewunderungsspende für einen Einzelnen der Gesellschaft handelte, sondern um den gemeinschaftlichen selbstthätigen Genuß des Schönen. Vielleicht klang es nicht so gut, wie wir es gern uns vorstellen — aber die Aufgabe war eine edle.

Sie werden einwenden, gnädige Frau, daß auch heute durch das selbstlose Wirken vereinigter Kräfte gerade in der Tonkunst Großes und Herrliches, vielleicht nie Dagewesenes erreicht wird. Keiner wird dieser Ansicht weniger widersprechen als ich, der ich solch hingebenden Bemühungen die schönsten Momente künstlerischen Wirkens verdanke! Was uns aber, wie ich fürchte, stets mehr verloren geht, ist jenes tiefere innere Eingehen, jenes Gemüthsleben im Verkehr mit „holden Tönen“. Den wenig Begabten wird es immer schwerer etwas zu erreichen, und die Begabteren mögen sich nicht mit dem begnügen, was sie erreichen können um sich zu erfreuen, — sie streben nach dem, was Andere bewundern sollen. Wer möchte jedoch hier den Ankläger machen? Wen soll man anklagen? Das Kleinste wie das Größte ist das Product der sämmtlichen Triebe und Kräfte und Bestrebungen einer Zeit.

Sie, verehrte Frau, müssen zu Ihrem wunderbaren Spiele spielend gelangt sein. Aber „das Musikväterchen“, dessen Sie erwähnten, war jedenfalls ein echter Meister, und ich begreife, daß Sie ihm eine so dankbare Erinnerung bewahren. Die wenigsten Lernenden und — die wenigsten Lehrenden wissen, wie

ſchwierig es iſt, zu lehren. Was man im Allgemeinen darunter begreift, iſt ein armſelig Handwerk. Zu einer vollſtändigen Beherrſchung des Lehrſtoffes muß ſich Menſchenkenntniß und Menſchenliebe geſellen, wenn es keine Abrichtung bleiben, wenn es Erziehung werden ſoll. Bitte, ſagen Sie mir Näheres von Ihrem „Muſikvaterchen“!

V.

Womit ſoll ich anfangen, verehrteſte Frau, um Ihren herrlichen Brief würdig zu beantworten? Doch jedenfalls mit dem Danke. Ihre Mittheilungen ſind ſo reich, Ihre Fragen ſind ſo anregend, daß ſie alle räumliche und zeitliche Entfernung verſchwinden machen. Wie liebe ich meine gute, liebe Muſik, der ich ſchon ſo viel Glück ſchulde und der ich jetzt dieſe große Freude verdanke.

Ich bin nur ein ſehr oberflächlicher Kenner der geſchichtlichen Entwicklung unſerer ſchönen Kunſt, verehrte Frau, — aber ſo viel weiß ich, daß es keine Bildungsgeſchichte einer menſchlichen Schöpfung gibt, die anziehender und merkwürdiger wäre. Und gerade das, was ſo manche bedeutende Männer veranlaßt hat, der Muſik eine geringere Stellung anzuweiſen als anderen Künſten, gerade das macht ihre Erſcheinung ſo groß, ſo einzig. Es iſt das ewig Bildſame, faſt hätte ich geſagt, das ewig Weibliche ihres Stoffes, welches einen Reichthum von Offenbarungen zuläßt,

der nie erschöpft werden wird, nie erschöpft werden kann. Der Dichter findet stets die gleichen Elemente der Sprache vor, der Bildner dieselben Erscheinungen in der Natur und Menschenwelt, an die er sich zu halten hat. Der Architekt steht dem Tondichter in mancher Beziehung näher, da er nie Gesehenes zu schaffen trachtet, — aber der Zweck, den seine Schöpfungen haben und haben müssen, setzt seiner Phantasie Schranken. Die Musik in ihrer erhabenen Zwecklosigkeit ist unendlich wie die Luft, in der sie erzittert. Und gleich dieser vermag sie das Verschiedenartigste zu umschweben und auf das Mannigfaltigste sich zu bewegen. Ihr unveränderlicher Stoff bleibt freilich der Ton; — aber jede schöne Stimme ist eine neue Offenbarung desselben, — und nun vereinigen sich Wissenschaft, Erfindungskraft, Industrie zur Schöpfung neuer Klangorgane oder neuer Benutzung der erfundenen. Und wenn in jeder Kunst jeder eigenartige Genius das, was die Menschen bewegt und erfüllt, so aussprechen wird, wie Keiner vor ihm, so bieten sich dem genialen Tondichter für das, was er zu verkünden hat, Organe dar, die seine Vorgänger nicht besaßen, und eine, wenn auch nicht schrankenlose, doch erstaunlich große Freiheit in der Anwendung derselben. Die Extreme berühren sich freilich hier wie überall. Im Reiche der Töne herrscht, trotz der Unerbittlichkeit jener Gesetze, welche die Natur selbst gegeben, eine Ungebundenheit, die den echten Genius zur edelsten Freiheit und Wahrheit führt, aber dem Aftergenie und dem Stümper erlauben, das Absurdeste und Ausschweifendste mit einem Scheine von Berechtigung zu versuchen.

Es hat etwas Rührendes, wenn man erfährt, wie durch

Jahrhunderte hindurch scharfsinnige Geister sich abmühen, um nur erst dahin zu gelangen, überlieferte oder selbsterfundene Gesänge fest und klar und allgemein verständlich aufzuschreiben, — wie man schüchtern tastend versuchte, einer Stimme eine andere, eine dritte und vierte zuzufügen, — wie man durch fortgesetzte Anstrengungen, die sich größtentheils jeder geschichtlichen Forschung entziehen, endlich zu den Gesetzen gelangte, welche den Tonsetzer leiten konnten in seinen fast mystisch zu nennenden Combinationen. Und nun die Freude der Schaffenden und der Genießenden an dem glücklich Erlangten! Man berauschte sich in einem Ueberschwang von Productionen, — man konnte sich nicht genug thun in der Anwendung, Fortführung, Ausbreitung dessen, was man errungen, bis man über die Gränze hinausging, innerhalb welcher das Echte eingeschlossen. Da dann ein hoher Genius erscheint, der reinigend, läuternd, mit der Allmacht des Genies sich das Erreichte aneignet, es mit dem Reichthum seiner Seele erfüllt und Unübertroffenes, Unübertreffliches für alle Zeiten hinstellt. Aehnliche Vorgänge wiederholen sich (von weniger mühseligen Anfängen ausgehend — denn die Grundlagen für alle Tonsetzkunst waren gefunden) in folgenden Jahrhunderten, und wir sehen heute einen Reichthum von Kunstwerken aufgespeichert, so gänzlich verschiedener Gattung, daß man sie kaum als derselben Kunst angehörig betrachten möchte.

Das wissen Sie ja aber alles, verehrte Frau, Ihr Musikpapa hat Sie in alle diese Anschauungen eingeweiht. Es muß ein merkwürdiger Mann gewesen sein, dieser alte Musicant, in welchem sich der Erzieher und Schwärmer, der Gelehrte und der

Prakticus vereinigt fanden. Sein Unglück sei es gewesen, meinen Sie, daß er sich nie genug thun konnte in dem, was er zu dichten versuchte. Vielleicht! — aber eine solche Schülerin gebildet zu haben, reicht hin für den Inhalt eines Lebens.

Sie wünschen eine Geschichte der Musik zu lesen, ja, zu studiren, geehrte Frau, und ich soll Ihnen die beste bezeichnen. Es gibt aber keine beste. Breit angelegte Versuche, die uns im Stiche lassen, wo wir gerade am sehnsüchtigsten zu wissen begehren, — Einzelforschungen von großem Werthe, aber übermäßiger Ausdehnung, — zusammengerafft Auszüge, welchen man in jeder Zeile ansieht, wie tief der Verfertiger unter seiner Aufgabe stand. Eine Geschichte unserer Kunst, die doch selbst wieder ein Kunstwerk sein müßte, um ihren Zweck zu erfüllen, bleibt eine Aufgabe für einen Auserwählten aus einem künftigen Geschlechte. Unsere Zeit wird das Verdienst gehabt haben, ein großes und theilweise sehr bedeutendes Material dazu zu liefern. Ich glaube, der Autor müßte ein begabter Tondichter sein. Denn eigentlich durchlebt jeder talentvolle Componist eine Art von Musikgeschichte in sich selbst. Tastend beginnt er, freut sich am Unzulänglichsten, ist entzückt von jeder neuen Errungenschaft, sei es durch die Lehre, sei es durch die Erfahrung, — ist beglückt, wenn er, bei fortschreitender Kunstübung, von so mancher Fessel sich befreit fühlt, — schwelgt in einem Uebermaß des Schaffens, wenn er seiner Kraft Herr geworden — und — ich mag das Bild nicht weiter fortsetzen. Sicherlich ist es auch dem geistvollsten Forscher nicht gegeben, sich so gänzlich zu versenken in den Schaffenstrieb Anderer, in das Gefühl ihres Wachsens und Strebens, ihres Klimmens und —

Ermattens, wie der productive Künstler es vermöchte, — wenn er es über sich vermag, in der Betrachtung Anderer aufzugehen.

Ja, verehrte Frau, ich habe das Glück gehabt, viele hoch bedeutende Männer, ja, so manchen großen Menschen kennen zu lernen, — und ich durfte mich des Wohlwollens erfreuen Vieler, die in Kunst und Literatur und in anderen Dingen Herrliches geleistet haben. War es doch schon in frühester Jugend mein brennendster Wunsch, solch Auserwählten näher zu treten. Und ich darf mit gutem Gewissen sagen, es war weder Eitelkeit noch ein anderes Interesse, was mich dabei erfüllte. Als ich noch keinen tieferen Blick in das Getreibe dieser Welt gethan, ging es mir wie Heine mit den Pflanzen, die er eintheilt in solche, die man essen, und in solche, die man nicht essen kann, — ich theilte die Menschen ein in Künstler und Dichter — und — in andere Leute. Es war mir eine unsägliche Lust, mit einem Manne auch nur einige Worte wechseln zu dürfen, dessen Werke mich erfreut oder gar begeistert, und die geringste Freundlichkeit Seitens eines solchen beglückte mich. Allen Erfahrungen, die das Leben mit sich bringt, zum Trotz, habe ich mir ein gut Stück dieser jugendlichen Empfindungsweise bewahrt, — meine Erinnerungen an erlauchte Geister sind mir ein kostbarer Schatz. Gern, verehrte Frau, werde ich Ihrem Wunsche willfahren, und es wird mir ein doppelter Genuß, Ihnen von denen zu sprechen, deren Werke Sie vorzugsweise beschäftigen. Was gäbe es auch wohl Verknüpfenderes, als gemeinsame Verehrung, Bewunderung und Liebe!

VI.

Es war reizend, liebenswürdig von Ihnen, verehrteste Frau, in Ihrem letzten Briefe einen so heiteren Ton anzuschlagen. Ich hatte Sehnsucht danach, Sie auch schriftlich einmal lächeln zu sehen. Wie ein Verkehr beginnt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung. Ein scherzender Anfang wird vielleicht schwerer zu tieferer Innerlichkeit führen, — aber einer, der bei dem Ernstesten beginnt, wird nicht zu ausschließlich darin verharren dürfen, wenn er nicht des Reizes verlustig gehen soll. Wir brauchen dur und moll im Umgang wie in der Musik. Letztere ist gar nicht ohne Grundton denkbar, — ersterer entbehrt desselben nur allzu oft. Man nennt diese Abwesenheit Höflichkeit, — sie ist der Gleichgültigkeit nahe verwandt.

Aber ich werde trotz des guten Beispiels, das Sie mir gegeben, ganz greulich pedantisch. Weg mit sogenannten Gedanken! Lassen Sie mich Ihnen aus meiner Knabenzeit erzählen, — aus jenen schönen Tagen, in welchen man sich die Zeit damit vertreibt, Hoffnungskränze zu winden und gar nicht an die Möglichkeit denkt, daß sie je welken könnten, — aus jenen Jahren, aus denen uns goldene Stunden durch das ganze Leben begleiten.

Es war im Jahre 1825, als ich nach Weimar geschickt wurde, um bei Hummel meine musicalischen Studien fortzusetzen. Ich war ein vierzehnjähriger, ziemlich ernster, etwas altkluger Knabe, aber voll Enthusiasmus für Kunst und Poesie. Der Unterricht des trefflichen Meisters, an dem ich bald mit ganzer Liebe hing, war mir die größte Freude, — aber ein anderer Name

war es, der mir unaufhörlich vor der Seele ſtand und ſich bis in meine Träume ſenkte, — der Name Goethe. Der Gedanke, in derſelben Stadt mit dieſem Manne, mit dieſem Halbgott zu ſein, — die Frage, ob es mir wohl je vergönnt ſein würde, ihn zu ſprechen, — die Begierde, ihn zu ſehen, verfolgten mich auf Schritt und Tritt. Da ich jeden Tag zu Hummel ging und mein Weg mich vor Goethe's Haus vorüberführte, trat ich den Gang ſtets mit jener innern Bewegung an, mit welcher ein Liebender nach der Wohnung der Angebeteten ſchleicht. Zögernden Schrittes ſpähte ich, ob ſich der alte Herr, wie man ihn nannte, nicht am Fenſter zeigen werde, — und wirklich gelang es mir ein paar Mal, ſeine hohen Züge freilich mehr zu ahnen, als zu ſchauen.

Unter den Lehrern, die ich haben durfte, ja, haben mußte, da ich der Schule allzu früh entlaufen, befand ſich auch Dr. Eckermann, welchen Sie aus ſeinen Geſprächen mit Goethe kennen. Er ſollte mir Unterricht in der deutſchen Literatur geben, und bewirkte das in ſehr einfacher Weiſe, indem er ſich Wilhelm Meiſter's Lehrjahre von mir vorleſen ließ. Gab mir das auch keinen weiten hiſtoriſchen Ueberblick, gefiel mir auch eigentlich am beſten darin, daß der Held von allen ſchönen Damen ſo freundlich behandelt wird, ſo war doch der Umgang mit dem guten, naiven, nachdenklichen, Goethe-erfüllten Manne ſehr anregend für mich, und ſeinen Erzählungen aus dem täglichen Verkehr mit ſeinem Meiſter lauſchte ich, wie Offenbarungen eines Propheten.

So weit gelangt mit der Rückſchau nach den „ſchwankenden Geſtalten“ aus jener weit entlegenen Zeit, fiel mir ein, daß ſich

gerade aus dem ersten Jahre meines Aufenthaltes in Weimar ein Tagebuch finden müsse. Und ich fand es, — und gerade mein erstes Eintreten in Goethe's Haus mit solch schul-exercitien-hafter Genauigkeit beschrieben, daß ich nichts Besseres zu thun weiß, als Ihnen eine Abschrift davon mitzutheilen. Seien Sie nachsichtig, gnädige Frau, — nachsichtig mit der Erzählungsweise des Knaben und mit der Nachsicht des ältern Mannes, der sich plötzlich (ich hatte das Buch nie wieder geöffnet) in seine früheste Jugend versetzt sieht.

„Donnerstag, den 30. März 1826.

„Der merkwürdigste Tag meines Lebens. Ich sprach Goethe. — Schon oft hatte Dr. Eckermann mit Goethe über mich gesprochen, und ich wäre wohl jedenfalls über kurz oder lang zu ihm geführt worden. Heute früh kam E. zu mir und verkündete mir mit heiterer Miene, daß ihn Goethe so eben habe rufen lassen und ihm gesagt habe, er solle mich heute Abend zum Thee mitbringen. Meine Freude, meinen innern Jubel kann ich nicht beschreiben, — der Gedanke an den großen Abend, den ich vor mir hatte, wie auch eine gewisse innere Beklommenheit machten mich ziemlich unfähig, den Tag über etwas Ernsthaftes zu unternehmen. Eine gewisse Beklommenheit, sage ich, denn ich dachte, Goethe's Anblick würde mich niederschlagen und befangen machen. Mit lautem Herzklopfen trat ich um 6½ Uhr mit Dr. Eckermann ins Goethe'sche Haus, nach dessen Fenstern ich oft so sehnsüchtig hinaufgeblickt. Als ich in die herrlich ausgeschmückten Gemächer trat, fand ich viele der schönsten hiesigen Damen in vollem Putze.

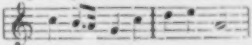
Goethe kam uns sogleich sehr freundlich entgegen; er war schwarz und sehr reinlich angezogen und trug einen großen Orden auf der Brust. Er steht jetzt im achtundsiebenzigsten Lebensjahre, und noch ist sein Gang und seine Haltung gerade, schön und edel, aus seinen Augen blitzt jugendliches Feuer. Eckermann stellte mich vor, Goethe bezeigte in freundlichen Worten seine Freude, mich zu sehen, und weg war alle meine Herzensangst, ganz unerschrocken und unbefangen stand ich da vor dem herrlichen Greise. Er befragte mich über meinen früheren, über meinen jetzigen Lehrer der Musik, über meinen hiesigen Aufenthalt, die Dauer desselben und dergleichen mehr. G. spricht langsam, sehr deutlich, man merkt ein gewisses Pathos, das sich aber in der Freundlichkeit, mit welcher er zu mir sprach, verlor. Einige unbedeutende Gespräche mit der Frau Hofmarschall von Spiegel und der jungen Frau von Goethe, G.'s Schwiegertochter, folgten. Ich war vergnügt, zu sehen, daß man diese Woche (ich war in einem Theaterconcert aufgetreten) mit meinem Spiel zufrieden war. Als ich nachher, einige skizzirte Zeichnungen, die an der Wand hingen, betrachtend, stehen blieb, trat Goethe zu mir. Diese Zeichnungen, meinte er, und das war ungefähr der Hauptinhalt des Gesprächs, hätten am Abend ein unscheinbares Aussehen, betrachte man sie bei Tage näher, so erkenne man ihren bedeutenden Werth. Sie seien meistentheils Originalien älterer italienischer Meister, seien ihm werthe und vergnügliche Erinnerungen an Italien, von woher er diese und viele andere mitgebracht. Ich erwähnte einiger Zeichnungen von seiner Hand, die Schwerdgeburth gestochen, was er beifällig aufnahm und nur bemerkte, daß sie bei ihrer Kleinheit

im Stich nicht ganz correct ausfallen konnten. Seine Schwiegertochter kam und wünschte, indem sie um Verzeihung bat, daß es so früh geschehe, ich möchte etwas spielen. »Die anwesenden Damen, die alle auf einen Ball gingen und nur mein Spielen abwarteten, und ihr Schwiegervater wünschten mich zu hören.« Ich spielte das erste Allegro des A-moll-Concerts von Hummel. Goethe sagte darauf zu einer der anwesenden Damen: »Aus dem Schwenken der Federn auf Ihrem Hute sehe ich, wie gut es Ihnen gefiel.« Die Dame sagte mir selbst, man gebe ihr Schuld, den Kopf zu schütteln, wenn ihr etwas gefiele. Ich sprach mit Goethe jetzt nochmals einige Worte über seinen trefflichen Flügel. Die anwesenden Damen entfernten sich nun alle, bis auf eine Einzige, die Gräfin (Hofdame) Caroline von Egloffstein. Folgende Männer blieben: Der Kanzler von Müller, der Präsident Peucer, der Ober-Appellationspräsident von Zigesar, Dr. H. Schütz, Professor Riemer, Dr. Eckermann, Geheimer Medicinalrath von Froriep, Hofrath Lessort, Hofmeister des kleinen Prinzen, und Hofadvocat Haase (Dichter). Die Männer vertheilten sich. Ich sprach Einiges mit Dr. Schütz, welcher mir unter Anderem die satyrische Bemerkung machte, daß man (da ich diese Woche beim Abgehen von der Bühne etwas große und schnelle Schritte gemacht hatte) füglich sagen könnte: wenn ich immer solche Fortschritte machte, würde ich sehr weit kommen. Später versammelte sich ein kleiner Kreis um die Gräfin von Egloffstein, zu welchem ich mich auch gesellte. Man sprach viel und manches Bedeutende über Macbeth und die Aufführung in dieser Woche. Goethe kam später zu uns und sprach über Manches, unter Anderem sagte er: »Die Exposition

im erſten Theil des Macbeth iſt eine der größten, die je gemacht worden.« Dann ſprach er von einem engliſchen Stücke, Fauſt, das zu den Zeiten Shakeſpeare's geſchrieben worden ſei, — des Namens des Autors erinnerte er ſich im Augenblicke nicht, aber er erzählte Einiges vom Sujet und nannte das Stück ſehr gut. Goethe ſtand plötzlich auf und ging auf mich zu. »Nun, mein lieber junger Mann,« ſagte er, indem er mir freundlich auf die Schulter klopfte, »kommen Sie und ſpielen uns noch ein wenig, Sie werden ſehen, wie dann alle die Männer ſogleich heraus kommen werden.« Ich phantaſirte — wo ich den Muth dazu im Augenblick hernahm, kann ich nicht begreifen. G. ſetzte ſich dem Clavier gegenüber und hörte ſehr aufmerkſam zu. Ich flocht ein Thema aus Don Juan ein. Nach dem Spielen bezeigte mir G. abermals in ſehr freundlichen Worten ſeine Zufriedenheit, indem er das Ganze durchging, beſonders hinſichtlich der Ausarbeitung des Themas. Ich ſprach nachher noch mit einigen bedeutenden Männern, beſonders dem Präſidenten von Zigeſar. Es entfernten ſich nun noch Einige aus der Geſellſchaft, und es blieb nur ein kleiner Kreis mit der Gräfin von Egloffſtein. G. begann zu ſprechen, und ſprach von dieſer Zeit an (es war nach 8 Uhr) bis um halb Zehn beinahe ganz allein und fortwährend. Er erzählte die luſtigſten Anekdoten von ſich, den Prinzen von Gotha und tauſend Anderen, und das Alles auf die intereſſanteſte, ich möchte ſagen, liebenswürdigſte Art. Zum Nacherzählen ſind wenige geeignet, jedoch behielt ich unter anderen folgende:

Der verſtorbene Herzog von Gotha (bekanntlich zuletzt etwas verrückt) hatte ſtets eine Pique an Goethe, ohne daß derſelbe

über Dein Werk: „Ver sacrum“, welches am 30. Januar im Gewandhausconcert aufgeführt wurde. Die Stimme dieses Freundes ist rein, obschon alt, doch noch nicht ausgesungen. Es wollen sich hier einige unreine dieser Stimme in moto contrario anschließen, aber sie läßt sich nicht irre machen und bleibt mit allen Grundtönen in guter Beziehung. In ihr vibrirt noch das herrliche Motiv



und das wunderschöne Soloquartett.

Gott verleihe Dir noch lange die feste Willenskraft — erhalte eine freundliche Erinnerung Deinem J. Moscheles.

P. S. Hill war herrlich.

Gar Manche leben und wirken, welchen Moscheles Lehrer und Gönner gewesen, die Gelegenheit hatten den Menschen und Künstler zu verehren. Möchten sie sein Andenken so treu bewahren, wie er es verdient!

Friedrich Kalkbrenner.

(Geb. 1784, geſt. 1849.)

Durch eine längere Reihe von Jahren gehörte Kalkbrenner zu den angeſehenſten Pianiſten der beiden europäiſchen Weltſtädte; ſein Ruf als Virtuoſe wie als Claviercomponiſt war durch die ganze muſicaliſche Welt verbreitet. Da man die Geſchichte ſeines Lebenslaufes in jedem Tonkünſtler-Lexikon findet und ſeine Werke einer theilweiſe vielleicht allzu totalen Vergeſſenheit anheimgefallen ſind, wäre kaum ein Grund da, auf ihn zurückzukommen, böte ſeine Perſönlichkeit, ſeine Stellung, ſein Thun und Laſſen nicht ein Charakterbild dar auf einem geſellſchaftlichen Hintergrunde, der uns heute ſchon fern liegt.

Kalkbrenner's Vater war auch Tonkünſtler — ja, er war ſogar während der neunziger Jahre Capellmeiſter des Prinzen Heinrich auf Rheinsberg und componirte dort — franzöſiſche Opern, nachdem er ein paar Jahre vorher einen Ruf von der Königin nach Berlin erhalten hatte. Dieſer Aufenthalt in der preußiſchen Hauptſtadt während der allerfrüheſten Kindheit des Sohnes muß wohl dem letztern jene Ausſprache des Deutſchen zugefügt haben, die er, im Auslande

lebend, nie mehr los wurde. Kein grellerer Abstand ist denkbar als der, der sich dem Ohre bot, wenn Kalkbrenner in schnellem Wechsel Deutsch, Französisch oder Englisch sprach; die beiden letztern Sprachen in tadellosester, elegantester Weise, die erste wie ein Berliner Straßenjunge. Eines Morgens traf ich ihn beim Componiren, und auf meine Frage nach dem Was? antwortete er mir: „Zehn Se, det Janze ist ein Traum, eine Dreimerei; es beginnt mit Liewe, Passion, Leidenschaft, Disperation, Verzweiflung und et endigt mit einem Militärmarsch" — eine Analyse, die mir unvergeßlich geblieben.

Gewisse tonkünstlerische und schriftstellerische Thaten des Vaters, welche Fétis zum Besten gibt, finden ihr Echo, aber doch ein abgeschwächtes, in mancherlei Zügen des Sohnes. Die Heiligkeit der Wahrheit war Beiden nicht unantastbar — und ein Nebeneinanderstellen des Thuns des Einen und des Sagens des Andern würde interessante Belege geben für psychologische Familien-Erbschaft, wenn es deren bedürfte. Aber ich habe es nur mit dem Sohne zu thun.

Als ich gegen Ende der zwanziger Jahre, als ein blutjunger Bursche bei Kalkbrenner eingeführt war, zeigte er mir Theilnahme und erwies mir eine ihm zur Gewohnheit gewordene Gastfreundschaft. Ich möchte nicht undankbar erscheinen, wenn ich nicht ausschließlich Schönes von ihm erzähle; aber die Regel, von den Todten nur Gutes zu sagen, schien mir von jeher absurd. Viel besser wäre es, von den Lebenden nicht so viel Schlimmes zu reden.

Friedrich Kalkbrenner, 1784 geboren, zu jener Zeit ein Vierziger, war eine stattliche, man könnte fast sagen, eine vornehme Erscheinung. Groß und wohlgebaut, stets aufs untadelhafteste nach englischer Mode gekleidet, sah man ihm in seiner Haltung und Bewegung das Bewußtsein seiner Superiorität an, jedoch keineswegs in herausfordernder Weise. Er war von ausgesuchter Höflichkeit, seine Worte waren stets freundlich und wohlwollend, oft von schmeichlerischem Klange, namentlich, wenn es galt, eine gute Lehre zu geben oder eine Rüge auszusprechen. Die Gesichtszüge mochten in den Jugendjahren hübsch gewesen sein, damals hatten sie, wie auch der Blick und der ganze Ausdruck, schon etwas Ermüdetes, was jedoch im lebendigen Gespräche

mehr oder weniger verschwand. Die Gabe der Rede war ihm im hohen Grade eigen. Geistreich, witzig oder dergleichen war er nicht — aber er wußte fließend und auch verständnißvoll lange Zeit ohne Unterbrechung zu sprechen, mochte es sich um Dinge handeln, die er kannte oder von denen er gerade unterrichtet worden — sein Gedächtniß war vortrefflich. Ich hörte ihn eines Tages, leidend auf der Chaiselongue liegend, einem Besuchenden einen ärztlichen Vortrag halten, der imponirend wirkte; mir war er bekannt, denn ich hatte denselben eine Viertelstunde vorher von seinem Medicus gehört. Um Literatur schien er sich wenig gekümmert zu haben; da er jedoch seit dreißig Jahren zwischen Paris und London in der besten Gesellschaft verkehrt, war ihm auf die leichteste Weise eine Masse verschiedenartigsten Stoffes zugeflossen, der mehr als ausreichend für die Conversation war, umsomehr, als man damals, wie heutigen Tages, uns Musiker mit Recht am liebsten über unsere Kunst sich zu äußern veranlaßte.

Als Pianist war Kalkbrenner eine brillante Erscheinung und wurde als solche nicht allein vom Publicum, sondern auch von seinen Nebenbuhlern gepriesen. Heutigen Tages, wo man von einem bedeutenden Clavierspieler verlangt, die ganze cembalistische Literatur von Scarlatti bis Rubinstein zu beherschen, werden über Verständniß, Auffassung, Empfindung, Temperament und so fort die blutigsten Kämpfe gekämpft. Was konnte aber von all dem verlangt werden, wenn der Virtuose nur seine eigenen Compositionen spielte? Wer konnte dieselben gründlicher kennen, individueller und charakteristischer wiedergeben, als der Autor? Kalkbrenner aber, wie die meisten seiner berühmten Collegen aus jener und der vorhergehenden Zeit, zeigte sich nie in anderer pianistischer Toilette, als in der von ihm selbst zugeschnittenen — und sie blieb auch kleidsam, so lange sie Mode war.

Schon als Knabe hatte er auf dem Pariser Conservatorium den ersten Preis erhalten — aber in Wien lernte er Clementi kennen, dessen Technik ihm von nun an als Ideal vorschwebte. Der Ton, den er dem Instrument entlockte, war voll und edel; er wußte ihn

mannigfach zu modificiren, wenn er ihn auch vielleicht weder zur vollsten Kraft noch zum gerade noch hörbaren Pianissimo zu bringen verstand. Die Gleichmäßigkeit in der Ausführung des Passagenwerks war eine unübertreffliche, in der linken wie in der rechten Hand — unfehlbare Reinheit, technische Vollendung in Einem Worte war die Basis seiner Leistungen. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß seine Vortragsweise trocken gewesen — sie war freilich nicht empfindungsvoll, aber sie war nicht nur elegant, sondern auch gebildet — ich möchte sagen, sie war de bon ton. Nichts wurde stark aufgetragen — dem Elegischen blieb ein Lächeln, dem Heitern verlieh die maßvolle Correctheit einen Anstrich von Ernst. Das Feuer, wenn überhaupt welches da war, loderte nicht als Flamme empor, das Pathetische blieb stets durchaus verständlich. Nicht nur tactvoll war der Vortrag, auch streng im Tacte. Ich glaube, daß diese Spielbeschreibung auf gar manche berühmte Virtuosen jener Zeit, cum grano salis, passen würde — von den Geigern z. B. auf Lafonte und de Beriot — auch Thalberg hielt sich dem Wesentlichen nach in diesen Grenzen. Was die Leute bei solchen Leistungen bezauberte, war die Vollendung, in der Alles erschien, der andauernde Wohlklang dem nie zu nahe getreten wurde, das Reizvolle das der spielenden Kraft entspringt. Geniale Künstler, die ich nicht zu nennen brauche, haben uns tiefere Sensationen fast zum Bedürfniß gemacht. Schlimm ist es nur, daß so Manche, die das Zeug nicht dazu haben, sich heutigen Tages verpflichtet halten, auf unsere Seelen einzustürmen, wo dann das klare Wetter aufhört, das Gewitter aber sich nicht entwickelt und ein Landregen das Ende vom Liede ist.

Kalkbrenner war eine echt musicalisch angelegte Natur, und wenn man sich seine frühern Compositionen ansieht, wundert man sich, daß er nicht mehr geworden; es fehlte ihm nicht an natürlicher spontaner, wenn auch nicht originaler Erfindung, an Sinn für Gestaltung, an einer gewissen Technik, aber er ermangelte des Ernstes im Leben wie in der Kunst. Es mag schwer genug sein, wenn man in einer Stadt wie London Mode ist, dabei jung und lebenslustig, der Versuchung zu widerstehen, mit wenig Mühe reichen Lohn zu ernten, und zwar

nicht nur den des Geldes, auch den des Beifalls. Bedeutendere als Kalkbrenner haben sich in diesen Fällen widerstandslos gezeigt. Doch glaube ich nicht, daß sein ethischer Inhalt stark genug war, um auch nur ausnahmsweise, wie es bei so Manchen statt hat, zu einer Ernstlichkeit zu gelangen. Da er nur für Clavier schrieb, standen seine Erzeugnisse, so sehr er sich zuweilen aufzuschwingen versuchte, doch im engsten Verhältniß zu seiner Virtuosität, deren Grenzen naturgemäß auch die seiner Productivität wurden: man könnte sagen, daß in solchen Fällen die Finger eine Art von Wachdienst bei der Phantasie halten. Auch schrieb er viel zu viel. Doch muß ich wiederholen, daß manche seiner Stücke, wenn sie auch nicht in unsere Concerte passen, doch beim Studium des Clavierspiels nützlich angewendet werden könnten, da sie nicht nur treffliche technische Studien bilden, sondern auch nichts enthalten, was Geschmacklosigkeit befördert.

Als Lehrer des Clavierspiels nahm es Kalkbrenner aber ernst, wenigstens denjenigen gegenüber, die es gleichfalls ernst nahmen. Hier wußte er auch genau, was er wollte, und wußte es Andern nicht nur vor-, sondern auch klar zu machen. Eine vollkommen ausgebildete Technik der Hand erlangte man sicherlich, wenn man ihm folgte, und zwar sowohl in Bezug auf Anschlag als auf Festigkeit. Auch das Handgelenk wurde leicht und lose. Das directe Eingreifen des Armes war bekanntlich in der Clementi'schen Schule verpönt. Vitzthum oder Rubinstein konnten nicht aus derselben hervorgehen, wohl überhaupt aus keiner der damals bestehenden. Bekanntlich war Frau Camille Pleyel, die viel gefeierte Pianistin, eine Schülerin Kalkbrenner's und ihre Technik der ihres Meisters zum Verwechseln ähnlich, sie gewann sich aber eine Vielseitigkeit, die Jener nie erstrebt hatte, da er für seine Zwecke mit seinen Compositionen vollständig ausreichte.

Sonderbarerweise war Kalkbrenner der Associé Pleyel's gewesen, viele Jahre früher, als jener der Associé von dessen bester Schülerin geworden war. Der vielbekannte Virtuose hatte bedeutende Capitalien der Pleyel'schen Pianoforte-Fabrik anvertraut und sowohl auf die Richtung als die Verbreitung der trefflichen Instrumente großen Ein-

fluß ausgeübt. Das zweifache Intereſſe, welches ihn an das Unternehmen feſſelte, nahm ihn vielfach in Anſpruch, doch war ſeine Lebensweiſe ganz und gar die eines ſehr weltlich geſinnten, reichen und ſorgloſen Junggeſellen, obſchon er verheirathet war. Den Morgen brachte er in einem eleganten Négligé am Piano zu — er componirte ſpielend, ſpielte componirend, lernte ſeine neuen Stücke, während er ſie entwarf, und beherrſchte ſie vollſtändig, nachdem er damit fertig geworden. Nach dem Gabelfrühſtück wurde ſorgfältigſt Toilette gemacht und der lange Pariſer Nachmittag in faſhionableſter Weiſe verzehrt — eine Tour auf dem Boulevard, Viſiten bei ſchönen Damen, ein Beſuch der Pleyel'ſchen Fabrik, Einkehr bei einem oder dem andern Verleger. Auch uns jungen Leuten ſchenkte er bisweilen ein halbes Stündchen in unſern beſcheidenen Wohnungen. Zum Diner hatte er dann häufig Gäſte, aber nie viele zu gleicher Zeit. Seine Gattin, die Tochter eines Generals, nicht gerade hübſch, aber freundlich und anmuthig, empfing in gewandter und verbindlicher Weiſe, — ſie hatte oft etwas Gedrücktes, wurde wohl auch in der Intimität von ihrem Herrn Gemahl arg vernachläſſigt — im Salon aber und bei Tiſche war Madame Kalkbrenner die Herrin, der man huldigte, wie überhaupt nicht der kleinſte Verſtoß gegen die Geſetze der guten Geſellſchaft geduldet wurde. Als ich zum zweiten Mal einer Einladung zum Mittagsmahl gefolgt war, ſollte ich's erfahren. Ich hatte mir in der Unſchuld meines Herzens ein Stück von dem langen Weißbrod, wie man es in Frankreich findet, mit dem Meſſer abgeſchnitten, als mir Kalkbrenner mit ſüßeſter Stimme ſagte: „Pardon, lieber junger Freund, Sie müſſen Ihr Brod immer *brechen*, *nie ſchneiden*, letzteres iſt ein Verſtoß gegen die gute Sitte.“ Ich ließ mir durch die gute Lehre den Appetit nicht verderben — war ich doch erſt 17 Jahre alt.

Oeffentlich ſpielte Kalkbrenner ſehr ſelten. Ein paar Ausflüge nach Deutſchland, auf welchen er große Anerkennung fand, bildeten die Spitzen ſeiner virtuoſen Thätigkeit. War doch Clementi faſt nie öffentlich aufgetreten, Cramer nur ſelten. Concert-Agenten, Recenſionsſammlungen u. ſ. w. gab es nicht — vor Allem keine Eiſenbahnen,

ohne welche die Vielgeschäftigkeit der ausübenden Tonkünstler, wie sie gang und gäbe, unmöglich sein würde. Während meines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt habe ich, soviel ich mich erinnere, Kalkbrenner nur zwei Mal vor einem großen Publicum zu hören Gelegenheit gehabt — es war dies in den Concerten, die unter dem Namen des „Conservatoire“ berühmt sind. Zwei bedeutsame Momente im Leben des Künstlers! Das erste Mal, er trug sein D-moll-Concert, eine seiner besten Compositionen, vor, mit entschiedenem Beifall; das folgende Mal, wo er ein neues Concert spielte, dessen Eleganz die Grenze überschritt und namentlich im letzten Satze läppisch coquet wurde, erlebte er einen stillen Fiasco — es wurde abgelehnt — ich glaube nicht, daß er später noch einen Versuch gemacht, diese Niederlage in Vergessenheit zu bringen. Er mochte sich sagen, daß es nicht leicht, neben Beethoven'schen Symphonieen zu wirken mit Compositionen, die in der „guten Gesellschaft“ wurzelten.

Man hat, wie mir scheint, den Vorschlag, den Kalkbrenner Chopin gemacht, sich an einem für junge Pianisten von ihm eröffneten Cursus zu betheiligen, allzusehr aufgebauscht. Chopin war als ein gänzlich unbekannter Jüngling eben erst angekommen, hatte nach Tische ein paar Mal präludirt — ich war zugegen — in reizender Weise, aber stets mezza voce. Kalkbrenner meinte, er könne unter seinem Einflusse an Kraft und Fülle des Tones gewinnen. Daß uns, die wir Chopin in seinen Vorträgen in der Intimität zu bewundern Gelegenheit hatten, der Antrag komisch vorkam, versteht sich von selbst. Daß aber, als der geniale Pole ein Concert gegeben und darin sein E-moll-Concert gespielt hatte, Kalkbrenner den Anspruch, hier Lehrer sein zu wollen, vollständig aufgab, muß doch auch gesagt werden. Indeß, so ganz versöhnen konnte er sich nicht (wer möchte es ihm verübeln?) mit Chopin's feinem Spiele, in welchem seine schlanken, zarten Finger, Schmetterlingen gleich, die Tasten kaum zu berühren schienen. Eine lustige kleine Geschichte bewies es zum größten Gaudium des Betreffenden selbst. Abgerichtete Flöhe machten damals unter dem Namen der „puces travailleuses“ großes Aufsehen. Henri Lehmann, der späterhin bekannt gewordene Maler, hatte davon zu

einem Carnevalsſcherze Veranlaſſung genommen, an welchem ſich Chopin betheiligte. Koloſſale Flohbilder auf dünnem Holz, ſchildartig dargeſtellt, bedeckten die ſchlanken jungen Leute, die vor einem Kreiſe von Bekannten in einer befreundeten deutſchen Familie einen Sprungtanz aufführten, der beſonders durch die fabelhafte Gelenkigkeit, man könnte ſagen Ausgerenktheit Chopin's ſehr erheiternd wirkte. Ein paar Tage ſpäter begegneten wir Kalkbrenner auf dem Boulevard des Italiens, ſein fünfjähriges Söhnchen Arthur an der Hand führend. „Ah," rief dieſer, ſobald er Chopin's anſichtig wurde, „voilà la puce travailleuse." Man kann ſich die ſonderbare Miene des Vaters denken, als „der geſchäftige Floh" ihn freundlich lächelnd begrüßte. Da ja das Beſte und Schönſte Anlaß zu Satire und Caricatur geben kann, war kaum zu leugnen, daß die Transpoſition der Leichtfingrigkeit Chopin's auf ſeine Schnellfüßigkeit Gelegenheit zum Scherze bot. Einige, ſagen wir heitere kleine Geſchichten muß ich noch erzählen, um Kalkbrenner's Bild zu vervollſtändigen — faſt alle habe ich ſelbſt erlebt.

Eines Tages fand ich ihn vor dem wohltemperirten Clavier — er hatte die bekannte fünfſtimmige Fuge in Cis-moll aufgeſchlagen. „Was ſagen Sie zu den Octaven, die Bach hier gemacht hat?" begann er. — „Octaven? das wäre," erwiderte ich, „wo denn?" Er zeigte mir die Stelle — die verpönten Octaven waren da, aber ſie beruhten auf einem Druckfehler, der ſich in der Härtel'ſchen Ausgabe, mit welcher ich erzogen worden war, nicht fand. Das theilte ich ihm mit, hatte aber die größte Mühe, ihn zu überzeugen. Bach auf einem ſolchen vermeintlichen Verbrechen ertappt zu haben, war ihm offenbar die größte Genugthuung. „Wirklich, wirklich!" rief er immer wieder aus, als ich mit Heftigkeit für den alten Johann Sebaſtian plaidirte. Für einen Zuhörer müßte die Scene beluſtigend geweſen ſein.

Im elterlichen Hauſe Mendelsſohn's in Berlin ſpielte er einem kleinen Kreiſe ein großes Stück vor, alles Mögliche fand ſich darin, ſogar ein längeres Fugato; die Ausführung war ruhig, ſicher, vollendet. „Was war das?" fragte man, nachdem der verdiente Beifall geſpendet war. — „Freie Phantaſie," ſagte Kalkbrenner ohne

Zaudern. Felix und seine Schwester waren starr vor Verwunderung. Am folgenden Morgen erkannten sie aber die Improvisation in einem „Effusio musica“ betitelten Stücke, das ihnen zufällig zugeschickt worden war. Er hatte der Versuchung, im Moment zu verblüffen, nicht widerstehen können, ungeachtet er die Folge voraussehen konnte.

Pikanter ist folgendes Histörchen. Eine neue Etude war entstanden, die er mir aus der Bleistiftskizze oder eigentlich auswendig vorspielte — eines jener pathetischen Stücke in Moll mit wiederholten Accorden, die schwerer auszuführen als zu erfinden sind. Ein paar Tage später gab er sie in meiner Gegenwart einem enthusiastischen Bewunderer zum Besten. „Großartig, wunderbar!“ rief dieser aus. „Wissen Sie, woran mich das Stück erinnert?“ — „Wie sollte ich?“ sagte Kalkbrenner. — „Nun wohl, an Michelangelo's jüngstes Gericht in der Sixtina.“ — „Das freut mich,“ sagte der Virtuose mit der unglaublichsten Ruhe, „denn beim Herausgehen aus der Sixtinischen Capelle habe ich es componirt!“ Er war nie in Italien gewesen, und das Stück war etwa acht Tage alt.

Sehr eifrig arbeitete er an seiner Clavierschule während eines Sommers, den er in Passy zubrachte; auch ich hatte mich dort eingemiethet. Fast täglich las er mir vor, was er schrieb. Ein Satz ist mir im Gedächtnisse geblieben, da er mir schon damals höchst merkwürdig vorkam. „Zuweilen“ — hieß es — „muß man die Taste liebkosen, dann aber wieder sich darauf stürzen wie ein Löwe auf seinen Raub.“ Angesteckt von allem technischen Studium, das er mir verkündete, schrieb ich ein paar kurze Etuden, deren Schwierigkeit in der bekannten Uebung lag, bei welcher zwei Finger liegen bleiben, während drei andere sich unabhängig bewegen müssen. Was mir an meiner Arbeit neu schien (mehr als fünfzig Jahre sind seitdem hingegangen!), war, daß statt einer zu wiederholenden kurzen Figur ein kleines Stück, aus zwei Theilen bestehend, gespielt werden mußte. Ich brachte die einfachen Sätzchen Kalkbrenner ohne die Bezeichnung der erschwerenden Spielbedingungen und sagte, indem ich das Blatt ihm hinhielt: „Sehen Sie, das ist gar nicht leicht!“ — „Sicherlich,“ erwiderte er, „wenn es perfect gespielt werden soll.“ — „Nein,“

meinte ich, „recht schwer!“ — „Sie spielen's mit gekreuzten Armen?“ — „Bewahre!“ — „Mit den Armen hinter dem Rücken?“ — „Unmöglich!“ — Und nun löste ich das Räthsel, was seinen vollsten Beifall erhielt. „Wenn Sie es für Ihre Schule brauchen können, soll es mir eine Ehre sein,“ sagte ich und legte die Blätter aufs Piano. Kalkbrenner schwieg. Nicht wenig verwundert aber war ich, als ich ein paar Wochen später mit jenem Haus-Enthusiasten bei ihm zusammentraf und er mit demselben die kleine Frage- und Antwortscene aufführte, wie sie zwischen uns stattgefunden. Er hatte übrigens aus meinen zwei Etuden eine in zwei Theilen gemacht und sonst Mancherlei verändert — eines wörtlichen Plagiats kann ich ihn also kaum zeihen. Grundideen darf man sich ja aneignen, und zwar mit gutem Gewissen, wie es scheint; ich habe das oft genug zu beobachten Gelegenheit gehabt. Mit Kalkbrenner wollen wir aber vollends nicht in's Gericht gehen; er hat viele Menschen erfreut und belehrt, und das will immerhin schon etwas sagen.

Der Maler Moritz Oppenheim.

„Auch der bekannte Maler Moritz Oppenheim, aus Italien als Jünger Overbeck's und deſſen Schule zurückgekehrt, kam nach Weimar, um Goethe Compoſitionen über Hermann und Dorothea vorzulegen, welche dieſer ſehr freundlich aufnahm und dem Künſtler den Profeſſortitel verleihen ließ. Der herzensgute, geiſtreiche, heitere Mann nahm mich ſchnell für ſich ein und wir verlebten traulich Stunden zuſammen. Er iſt der einzige meiner Freunde aus jener Zeit, der noch heute als beweglicher jugendlicher Siebenziger mit Glück und Geſchick ſeiner Kunſt lebt, und die begeiſterungsvollen Anfänge unſerer Verbindung haben nicht wenig dazu beigetragen, derſelben durch die langen Jahre eine heitere Innigkeit zu bewahren.“

So ſchrieb ich vor einigen Jahren in einer Darſtellung meiner Weimarer Lehrzeit. Jetzt iſt auch er dahin. Nach vollendetem 82. Lebensjahre ereilte ihn plötzlich der Tod. Er war in heiterſter Laune von einem Spaziergange heimgekehrt, nicht ahnend, daß er ſo bald dort einkehren ſollte, von wo keine Heimkehr geſtattet iſt.

Eine gewiſſe Ahnungsloſigkeit war einer der Grundzüge ſeines

Charakters. Und da, seltsam genug, die von außen an uns herantretenden Ereignisse in einem verwandtschaftlichen Zusammenhang stehen mit unserem innersten Wesen, haben sich die zahlreichen Glücks- und Unglücksfälle seines Lebens sehr oft, so viel mir bekannt, in unerwartetster Weise eingestellt. Er nahm sie hin in gleich starker Empfänglichkeit — dabei aber bescheiden und entsagungsvoll.

Herzensgüte, ja, Herzensweichheit beherrschten sein Wesen; sie verliehen ihm die milde Duldsamkeit des Weisen. Ich erinnere mich nicht, scharfe oder gar bittere Worte über das Thun Anderer von ihm vernommen zu haben, und auch wenn er Anklagen vorbrachte, lag ein Ton der Theilnahme in seinen Ergüssen. Er hielt sich selbst für keinen starken Charakter und schien, wohl nicht mit Unrecht, unser ganzes Geschlecht nicht gerade für ein heroisches anzusehen. So nahm seine Rede leicht eine ironische Färbung an, was ihr sehr wohl anstand, um so mehr, als er weder des Einfalls noch des Ausdrucks ermangelte. Trotzdem wurde ihm Lob, überzeugungsvolles Lob auszusprechen sehr leicht, und selten wird man einen Künstler finden, der mit gleicher Wärme den Leistungen seiner Genossen Anerkennung zu zollen bereit wäre. Mit einer Art religiöser Pietät sprach er von solchen, die er bewunderte — und es waren nicht nur todte Meister, die er hochhielt.

Und er war heiter, so unverfälscht heiter, daß man ihm nicht begegnen konnte, ohne von seiner guten Laune ergriffen zu werden. Der Hauptsache nach verkehrte ich in demselben Tone mit ihm von meinem fünfzehnten Lebensjahre an bis zu meinem siebenzigsten, wo ich ihn zuletzt sah. Nicht als ob wir nicht gar manches Ernste, ja, Traurige zu besprechen gehabt hätten — aber auch dies erschien durch seine Weise leise abgedämpft, wo hingegen die kleinen Dinge des gewöhnlichen Lebens ein fast festliches Aussehen gewannen, wie grüne Laubzweige, wenn man sie zu Kränzen flicht. Mutatis mutandis — erinnert er mich, wenn ich sein Bild zusammenfasse, fast an Lessing's Nathan, um so mehr, als sein Judenthum eine große Rolle in seiner Existenz spielte. In einem eigenthümlichen Verhältniß stand er zu diesem — es war ihm weniger ein Glaube, eine Religion,

als eine Heimat. In strenger jüdischer Frömmigkeit, wie man das zu nennen pflegt, war er in seiner Vaterstadt Hanau aufgewachsen — aber er hatte doch schon an der dortigen Akademie unter Dr. Westermayer seine künstlerischen Studien begonnen, kam sehr jung nach München, Paris und — Rom, wo er in dem hohen Kreise, der sich dort durch Männer wie Niebuhr, Thorwaldsen, Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld und Gleichgesinnte gebildet hatte, die freundlichste, ermunterndste Aufnahme fand. Was konnte solchen Persönlichkeiten gegenüber sein Judenthum bedeuten? Durch sein ganzes Leben gedachte er derselben und ihrer Güte gegen ihn mit rührender Dankbarkeit und Verehrung — für Overbeck schwärmte er und Thorwaldsen, der sich bekanntlich in edelmüthiger Weise seiner angenommen, wendete er seine volle Liebe zu. Doch den Bekehrungsversuchen, die Einer oder der Andere, namentlich Christian Brentano, mit ihm anstellten, widerstand er um so leichter, als es sein Herz, nicht sein Verstand war, das ihm die Waffe zum Kampfe lieh. Inmitten der Herrlichkeiten Roms zog es ihn oft nach dem Ghetto, um dort ein einfaches jüdisches Mahl einzunehmen — und ich glaube, daß ihm die Heilighaltung des Versöhnungstages durch's ganze Leben ein Bedürfniß blieb. Ruht doch die größte Stärke einer Confession darin, daß ihre Wurzeln dem kindlichen Gemüthe eingepflanzt werden — wo auch kein schattengebender Baum daraus erwächst, die Wurzeln verdorren nicht und leicht entsprießt ihnen etwas Buschwerk.

So waren es denn auch Bilder aus dem Judenthum, die den Grund zu seinem Rufe legten und die im Alter seinem Namen eine weit verbreitete Popularität verliehen. Lebhaft steht mir das große Gemälde vor Augen, welches er nach seiner Rückkehr aus Italien in seinem Atelier in Frankfurt ausgestellt hatte — es stellte David, vor Saul die Harfe spielend, dar und zog durch längere Zeit Scharen von bewundernden Beschauern aus den verschiedenartigsten Welten heran. Wohl war es die gemüthliche Enge des Frankfurter Familienlebens, die zur Folge hatte, daß er in seinen spätern Arbeiten das römische Format aufgab und kleine Dimensionen vorzog. Wenn die Compositionen dann weniger hoch und breit wurden, ihre tiefe Gemüth-

lichkeit verlieh ihnen einen ganz besondern Reiz. Man gedenke nach Allem und vor Allem der zahlreichen, durch die Photographie vervielfachten Darstellungen aus dem religiösen Familienleben seiner Glaubensgenossen. Wahrlich, sie könnten fast eine Parallele bilden zu Auerbach's Dorfgeschichten — gleich jenen sind sie Früchte frühester sich poetisirender Jugendeindrücke. Und sie werden in nicht weiter Ferne einen eigenthümlichen historischen Werth erlangen — für den bei Weitem größten Theil des Publicums haben sie einen solchen schon jetzt.

Auch inmitten der zahlreichen, den verschiedenartigsten Gebieten des Lebens und der Dichtung zu entnehmenden Stoffe wußte er solche zu finden, deren Gestalten den Neigungen seines Herzens nahe standen. So malte er den Philosophen Mendelssohn in Audienz bei Friedrich dem Großen und später dessen glücklichen Enkel, Goethe vorspielend. Und daß ihm bei der Anfertigung der Kaiserbilder für den Römer dasjenige Joseph's des Zweiten zufiel, war sicherlich kein Zufall. Schwerlich stand irgend einer der andern Maler irgend einem der andern Kaiser mit so warmer Verehrung gegenüber, als Oppenheim diesem, zwar nicht größten, aber humansten der langen Reihe.

Er mochte noch so schöne Erfolge haben, seine Bescheidenheit blieb sich stets gleich. Nicht um sich zu glorificiren, nein, fast um sein andauerndes Arbeiten zu entschuldigen, sprach er hin und wieder von der freundlichen Aufnahme seiner Werke. Ohne falsches Pathos gedachte er bewundernd des Großen, was Große geleistet, und seine künstlerische Demuth zu beschwichtigen, meinte er, es müsse halt Jeder in seiner Weise versuchen, wie weit er es bringen könne — eine Anschauung, die, so natürlich und verständig sie ist, doch sehr selten zu Tage tritt.

Eine meiner heitersten Jugenderinnerungen knüpft sich an eine Zeit, während welcher ich andauernd mit ihm verkehrte. Es war im Sommer 1828 vor meiner Abreise nach Paris. Im Herbst sollte er die Geliebte seiner Jugend als Gattin heimführen und hatte schon die künftige Familienwohnung (auf der Hanauer Chaussee) gemiethet und bezogen. Auf seinen Wunsch erlaubten mir die Eltern, zu ihm hinauszuziehen, und wir wirthschafteten ein paar Monate

gemeinſchaftlich. In zwei neben einander liegenden Zimmern wurde nun componirt — häufige gegenſeitige Beſuche belebten die Nachbarſchaft und erfriſchten uns in unſerer recht ernſten Arbeit. Eine befreundete Familie mit wunderſchönen liebenswürdigen Töchtern bewohnte einen andern Theil der Wohnung, zu welcher auch ein kleiner Garten gehörte. Oppenheim arbeitete an ſeinen Illuſtrationen zu „Hermann und Dorothea“ — ich ſchwärmte, ſechszehnjährig, im Jean Paul und ſuchte in einem Clavierquartett den Eindrücken, die ich im „Titan“ empfing, muſicaliſche Geſtalt zu geben. Wir führten eigene Haushaltung, d. h. wir brauten unſern Morgenkaffee eigenhändig. Der Himmel weiß, welch ein Getränk wir zu Stande brachten. Ehe wir jedoch an dieſe Manipulation gingen, wiederholten wir mit jenem Eigenſinn, welcher der fortgeſetzten Wiederholung einer Albernheit zuletzt einen Schein von Humor verleiht, folgende That. Einer von uns ſagte: „vor Allem müſſen wir uns aber dem Volk zeigen“ — der Andere ſchloß das Fenſter weit auf. Wir ſtellten uns neben einander hin, ſahen hinaus und wurden ſelbſtverſtändlich auch nicht von der geringſten Milchfrau beachtet — mit ſtolzem Gange zogen wir dann an den Frühſtückstiſch. Das herrlichſte Wetter begünſtigte auch mehrere Wochen dieſe Arbeitseintheilung, bis dann der nie ausbleibende kühle Regen uns den Geſchmack daran gründlich verdarb. Lächeln muß ich heute noch, wenn ich daran denke. Indeß — wir haben uns ſeitdem oftmals dem Volke gezeigt und ſind glücklicherweiſe nicht immer ſo gänzlich unbeachtet geblieben wie damals.

Was Oppenheim den Seinigen geweſen, mag man aus dieſen Zeilen ermeſſen, wenn es auch meine Aufgabe nicht ſein darf, hier davon zu ſprechen. Und doch gelten ſie vor Allem den Hinterbliebenen. Möchten ſie dieſelben freundlich aufnehmen als ein Zeichen treuer Freundſchaft für den, deſſen Liebe ihr Glück, deſſen Wirken ihr Stolz war und — bleiben wird.

Nachruf an Ferdinand Breunung.

Ein guter Mann war es und ein wackerer Musicant, den sie in Aachen begraben. Vor 30 Jahren kam er als Nachfolger Karl Reinecke's hieher an unser Conservatorium und vor 18 Jahren verließ er uns, um Büllner in Aachen als Musikdirector zu ersetzen. Wie Viele hier gedenken seiner noch in aufrichtiger Neigung und Achtung! Denn nicht allein an unserer Schule hat er gelehrt, auch im städtischen Gesangverein und in der Musicalischen Gesellschaft hat er als Dirigent sich vorbereitet auf die Stellung die ihm denn auch später zu Theil wurde und in welcher er so viel Gutes wirkte. Einige Studienjahre hat er in Leipzig zugebracht, wo Mendelssohn ihn ausgezeichnet Moritz Hauptmann aber eine ganz besondere Neigung zu dem begabten naturwüchsigen thüringischen Knaben gefaßt hatte — reizende Briefe desselben an ihn bestätigen es — und welche dankbare Liebe weihte er seinen hohen Lehrern!

Die Grundlage seiner musicalischen Bildung aber, die empfing er auf der Orgelbank seines Vaters, der in Brotterode, am Fuße des Inselberges, Organist und Schulmeister, ein braver Mann und Lehrer gewesen war. Und die hat vorgehalten. Unser Breunung war ein felsenfester Clavierspieler, er las a vista, wie wenn er die Stücke auswendig wüßte — aber als Organist gehörte er sicherlich zu den allerersten

— und es ist nur die Folge seines einfachen Wesens, seiner Sorglosigkeit in frühern Jahren, daß er nicht eine Berühmtheit geworden. Ich erinnere mich lebhaft des freudigen Erstaunens, das Franz Lachner ergriff, als Brennung die großen Orgelstücke von Joh. Seb. Bach mit Doppelpedal ihm vorspielte, mit echt künstlerischer Ruhe und Sicherheit und einem so klaren Verständniß, daß es wie eine Offenbarung wirkte. Ganz voll davon reiste der treffliche General-Musikdirector nach Aachen, um dort das Musikfest zu leiten — und um Brennung auf's Nachdrücklichste zu empfehlen, denn er konnte nicht daran zweifeln, daß ein solcher Orgelspieler ein ganz hervorragender Musiker sei. Das war er denn auch. Und die Aachener Concerte wissen davon zu erzählen — sowohl durch die ausgezeichneten Aufführungen, die er leitete, wie durch die Reichhaltigkeit der Programme. Aber die Aachener Musikfreunde wußten auch, was sie an ihm besaßen, sie ehrten ihn und sie lohnten es ihm.

Eine so kräftige Natur, einer jungen Buche aus dem Thüringer Walde glich er, und so traurig hinsterben nach so langen Leiden! Ich sah ihn auf einer Ferienreise in seiner Heimat, er stieg nach Tische auf den Inselberg hinauf, wie man in ein am Wege gelegenes Wirthshaus tritt, und als die Reisenden sich noch besannen, welchen Spazierweg sie beginnen sollten, war er schon sechs Stunden lang in den Wäldern umhergewandert. Auch zeigte sich diese Kraft in dem Widerstande, den er nun schon Jahre lang der tödtlichen Krankheit entgegensetzte — immer wieder obenauf, nach den gefährlichsten Anfällen — aber die Feindin war zu eigensinnig, zu ausharrend — er mußte unterliegen, und eine geliebte Gattin, ein aufblühender Knabe, sie sind gatten- und vaterlos!

Gern hätte ich dir die Hand noch einmal geschüttelt, mein junger Freund, mit dem ich so viele gute, ich darf sagen, weihevolle Stunden verlebt, und mit dem man auch heiter plaudern und scherzen konnte, sich dankbar freuend, wenn du lächeltest mit deinen ernsthaften, festgeschnittenen Zügen. Gedenke unser, wenn du kannst, du hast ein schönes Tagewerk vollendet, und du hast deine Sache gut gemacht.

Köln, den 23. September 1883.

Ein Jubiläum.

Nächsten Freitag, den 10. August 1883, feiert man in Frankfurt a. M. das 50jährige Doctor Jubiläum des Geheimraths Dr. Heinrich Hoffmann, eines Mannes, der sich um seine Vaterstadt und um gar viele arme kranke Menschen außerordentliche Verdienste erworben hat. Seiner energischen Ausdauer, seiner begeisternden Anregung verdankt man die großartige Irrenanstalt, der er schon vorstand, ehe sie schloßartig die schöne Stadt zu ihren Füßen liegen sah. Aber wenn Dr. Hoffmann hier Tausenden die Wohlthat seines erfahrungsreichen Wissens, seines genialen Könnens zu Theil werden ließ — ein zufällig, seiner väterlichen Güte und tief wurzelnden Heiterkeit entsprossenes Werkchen hat einer ganzen großen Welt so viel Freude, so belebende Lust gebracht, daß man es zu den Wohlthaten rechnen muß, die der Privatmildthätigkeit entsprießen. Die Welt ist die Kinderwelt — und die Wohlthat heißt: „Der Struwwelpeter".

Der Literatur Kalender, aus welchem ich das Alter des ewig jungen Freundes genau erfahren wollte (er ist, beiläufig gesagt, im Juni 1809 geboren), gibt die Titel einer größern Anzahl poetischer

Productionen, die ſich viele Freunde erworben haben. Sie ſind meiſtens humoriſtiſcher Art („Handbuch für Wühler“, „Das Breviarium der Ehe“, „Ein Liederbuch für Aerzte und Naturforſcher“ u. ſ. w.) — der berühmte Struwwelpeter iſt nicht genannt — erſchien er doch ohne den Namen des Autors. Aber welcher deutſche Dichter kann ſich einer ähnlichen Popularität rühmen? Weitaus über hundert Auflagen haben die Nachfrage nicht erſchöpft — mit jedem neuen Frühling beginnt er ein neues Leben. Und wie viel warmer, begeiſterter Dank iſt dem Verfaſſer geworden! Hat doch unſer huldvoller Kaiſer ſelbſt ſich mündlich von demſelben ein Exemplar zum eigenen Gebrauche ausgebeten. Aerzte und Naturforſcher, die zugleich gute Väter, haben ihn enthuſiaſtiſch umarmt auf ihren Verſammlungen, ihm gedankt für alle Freude und Heiterkeit, die er in ihr Familienleben gebracht. Es gibt viele glänzendere Erfolge, die man gegen einen derartigen gern austauſchen würde. Deputationen ohne Ende werden bei dem zu Feiernden ſich einfinden, ehe man ihn auf das Oberforſthaus entführt, um dem großen Feſtbankett, der Spitze jeder Feierlichkeit, ſeine Gegenwart zu ſchenken. Hoffentlich werden unter den Geſandtſchaften die der Kinderwelt nicht fehlen. Von Königsberg bis München müßten die netteſten Knaben und Mädchen ausgeſucht und auf Reichskoſten nach der Goethe-Stadt befördert werden, wenn man dem Verfaſſer des „Struwwelpeter“ gerecht ſein will.

Rheiniſche Lieder.

Von Sophie Hasenclever, geborene v. Schadow.

Man ſagt, unſere Zeit ſei der lyriſchen Dichtkunſt abhold. Wie es in Wahrheit damit beſchaffen, könnte eigentlich nur durch Angaben der Verleger klar geſtellt werden — und auch durch dieſe nicht mit Sicherheit. Unſer geſellſchaftliches Leben holt allerdings ſeinen Geſprächsſtoff hauptſächlich aus dem öffentlichen Leben und den Wagner'ſchen Muſikdramen — der Lectüre dienen vor Allem Roman und Novelle, an- und aufregend. Doch ſpielt daneben die Muſik, gerade in ihren lyriſchen Erzeugniſſen, eine große Rolle. Und wenn man auch die *geſungenen* Verſe ſelten verſteht, oft genug kaum erräth — man berauſcht ſich mit Vorliebe in den ſehnſuchtsvollen, glutherfüllten Tönen, die ſie umfluten. Sollte nun die Anzahl derer, die in den ſelteneren Stunden ſtiller Einſamkeit ſich einem lyriſchen Dichter zuwenden, um in ſeinen Worten ausgeſprochen zu finden, was ihr Innerſtes bewegt und was ſie nicht ausſprechen können — ſollte die Anzahl derſelben eine ſo geringe ſein? — man darf hoffentlich daran zweifeln.

Jedenfalls muß es für Alle, die in einer oder anderer Weise es versuchen, sich poetisch gestaltend zu beschäftigen, vom ernstesten Interesse sein, das kennen zu lernen, was im Bereich der lyrischen Dichtkunst geleistet wird. Das Schale, Unbedeutende ist schnell erkannt, das Sympathische findet nicht minder schnell herzliche Aufnahme, ein schönes Gedicht entschädigt für hundert schlechte. Enthüllt sich aber dem Lesenden aus Schönem, Tiefem, Gutem, ja, auch aus Geringerem eine edle Gestalt, dann ist er reichlich belohnt. Ergötzend wirkt jedes Talent — erhebend, bereichernd wirkt es, wenn es ausspricht, was eine schöne Seele denkt und empfindet. — Vor Allem ist es nun die Aufrichtigkeit der Dichterin, der diese Zeilen gelten, die so überaus wohlthut. Vollständige Aufrichtigkeit ist nicht nur ehrenwerth, sie ist auch eigenthümlich. Nichts findet sich in diesen Gedichten, was den Eindruck machte, angeeignet zu sein — nichts, was aus dem Triebe hervorgegangen wäre, es Diesem oder Jenem nachzuthun — nichts, was gefallsüchtig. Nirgends begegnet man dem Bestreben, bedeutsam, tief, originell sein zu wollen — jeder Schein liegt der Dichterin fern. Nur was ihr Herz bewegt, ihr Nachdenken herausfordert, spricht sie aus in einfach edler Weise, und weit genug ist der Umfang des Kreises, in welchem sie poetische Anregung findet. Die Natur (Wald und Strom, Gebirge und Meer), die Liebe (die Liebenden, die Gattin, die Mutter), der Glaube (ewiges Leben, Pantheismus, Ascetismus — sie ersehnt ein stilles Plätzchen im Leben, ein Lorberblatt nach dem Tode. Ueberall ist ihr Streben, den Bewegnissen, in welchen wir athmen, zu entfliehen, sich zu freiem Gleichmuth zu erheben, durch den Zweifel zur Hoffnung, durch den Schmerz zur Festigkeit zu gelangen. Sie liebt es, Dissonanzen zu lösen, allzu stolzem Streben frei zu entsagen. Ohne alle Uebertreibung versucht sie die Pein zu verklären, die Freude zu umfrieden. Aus localen Erlebnissen hervorgehend, entlockt ihr die, die schöne Natur zerstörende Macht der Industrie manchen Seufzer, manche Thräne — trotzdem verherrlicht sie die Kraft, mit der das Dampfroß über Berge und Abgründe hinsaust.

So innig und warm der poetische Gedanke ihrer Seele entströmt, es wird ihr nicht immer leicht, die feste sprachliche Form dafür zu

finden — hier und da wird die gewiſſenhafte Arbeit, die ſie ſich auferlegt, nicht vom Siege gekrönt — ein Schickſal, was ſie gemeinſchaftlich erduldet mit manchen der Beſten. Und doch bringt ſie der „Metrik“ in der Form eines wohlgelungenen Sonetts ein von Ueberzeugung geweihtes Opfer dar. Auch in einer Folge von Balladen zeigt ſich das vielſeitige, das Beſte erſtrebende und häufig erreichende Talent der bedeutenden Frau.

Sollte es befremden, daß der Muſiker es unternimmt, einen Band Gedichte öffentlich zu beſprechen, ſo ſtehe ich nicht an, die Erklärung zu geben, daß ich mich der Freundſchaft der trefflichen Dichterin rühmen darf. Daß ſie es in ſolchem Grade ſei, erfahre ich aber ſelbſt aus dem vorliegenden Bande, und es iſt die Freude, die ich darüber empfinde, die mich drängt, in die Befugniſſe des literariſchen Kritikers einzugreifen, nicht die Freundſchaft.

Weber — by Sir Julius Benedict.

Unser in England seit langen Jahren hochangesehener, von der Königin mit dem Ritterschlag beehrter Landsmann J. Benedict war Schüler Karl Maria v. Weber's und verlebte in dessen nächster Nähe die erfolgreichsten Jahre des Meisters, die, in welchen er den Freischütz in Berlin und Euryanthe in Wien zur Aufführung brachte. Das Verhältniß des begabten jungen Musikers zu seinem Lehrer war mehr das eines jüngern Freundes als eines Zöglings — in Benedict's Erinnerung blieb jene Zeit ein Eden, aus welchem er nicht vertrieben werden konnte —, er verließ es, um auf Weber's Empfehlung Capellmeister an der kaiserlichen Oper in Wien zu werden.

Weber's Lebensgang ist dem großen Publicum wenig bekannt. Man stellt sich den deutschen Meister stets vor als königlich sächsischen Hofcapellmeister, als gefeierten Componisten des Freischütz und weiß höchstens von seinem traurigen Tode in der Hauptstadt Albions. Bis es aber dazu kam, waren Weber's Schicksale die wechselvollsten, die sich, vollends für einen Musiker, denken lassen. Wunderknabe, herzoglicher Geheimsecretär, Lithograph und wiederum Mitschüler Meyer-

beer's, hatte er sich aus höchst abenteuerlichen Verhältnissen herauszuarbeiten, bis er auf jenem Höhepunct seiner Laufbahn anlangte. Und an dieses Ziel gelangt, wie viel hatte er noch zu erdulden!

Der seiner erfolgreichen Thätigkeit leider kürzlich entrissene Max Maria v. Weber, Sohn des Tondichters, hat in einem mehrbändigen Werke das Leben und Streben seines Vaters aufs ausführlichste dargelegt — vielleicht zu ausführlich für eine Zeit wie die unsere, in welcher man die gebratenen Tauben am liebsten auch gleich zerlegt aufgetragen wünscht. Für diejenigen, und sie bilden zweifellos die Mehrzahl, die einem so breit angelegten Werke die nöthige Zeit nicht schenken können, ist der mäßige Band, in welchem Benedict die überkommenen Berichte und seine eigenen Erinnerungen zusammengedrängt uns bietet, eine höchst dankenswerthe, eben so interessante als liebenswürdige Gabe. Er liebte seinen Meister, und wenn man liebt und nicht albern ist, wird man leicht liebenswürdig! Benedict ist aber obendrein ein eben so gescheiter wie erfahrener Mann.

Das Buch ist in englischer Sprache verfaßt und gehört einer Sammlung an, die unter dem allgemeinen Titel „The great musicians" von Herrn Francis Hueffer herausgegeben wird. Man kann nur wünschen, daß Benedict's Biographie, je eher je lieber, einen guten deutschen Uebersetzer finden möge — einstweilen kann ich mir's nicht versagen, eines der vom Autor selbst erlebten Capitel hier „in mein geliebtes Deutsch zu übertragen" —, man wird hoffentlich daraus ersehen, welch ein Gewinn es sein würde, das Ganze zu besitzen. Ich wähle die erste Aufführung des Freischütz, die wichtigste und glücklichste Stunde im Leben des Componisten. Benedict erzählt:

„Die letzten Monate vor des Meisters Abreise nach Berlin, wo die erste Aufführung der Oper stattfinden sollte, gingen rasch vorüber. Weber und seine Gattin verließen Dresden am 2. Mai (1821), ich zögerte nicht, ihnen zu folgen. Die preußische Hauptstadt war auf dem qui vive durch die erste Vorführung von Spontini's Olympia, die im königlichen großen Opernhause auf den 14. Mai festgesetzt war. Obschon auf die Inscenesetzung große Summen ver-

wandt worden, die Musik bedeutend und die Aufführung untadelig waren, so konnte sich das zahlreiche Publicum, welches das Haus während der ersten zwölf Abende füllte, doch nicht für das Werk begeistern. Die Presse hatte im Voraus die Herrlichkeit der Composition besungen, der König mit dem ganzen Hofe die ersten drei Vorstellungen besucht. Die Pracht und der Glanz, die man auf der Scene entwickelte, war so groß, daß Weber allen Grund hatte, die unausbleibliche Vergleichung zu fürchten, die zwischen ihm und Spontini gezogen werden würde. Doch schon nach wenigen Wochen zeigte sich die Grundlosigkeit dieser Befürchtungen.

Das Schauspielhaus wurde am 26. Mai mit Goethe's Iphigenie eröffnet. Am 21. hatten die Proben zum Freischütz begonnen. Als ich den Meister wiedersah, fand ich Alles im vollsten Schwunge, und so ging es fort bis zum ersten Abend.

Die Anwesenheit des Componisten verdoppelte die Theilnahme und den Eifer der Künstler. Frau Seidler (Aagthe) hatte eine reizende und vortrefflich ausgebildete Sopranstimme und ein einnehmendes Aeußere; Frl. Johanne Eunicke war das echte Aennchen; Stümer (Max), zu Anfang der Proben etwas kühl, erwärmte sich stets mehr für eine Rolle, welche seine klangvolle Stimme sehr zur Geltung zu bringen geeignet war; Blume (Caspar), als Sänger und Schauspieler gleich vortrefflich, blieb einzig in der Darstellung des frechen Gesellen; im Chor wetteiferten die Einen mit den Andern, ihr Bestes zu thun, und es bedurfte der strengsten Anordnungen, um zu verhindern, daß der berühmte Jägerchor vor der Zeit in die Oeffentlichkeit eingeführt wurde.

Der entscheidende Moment war da. Man hatte den 18. Juni als den Jahrestag der Schlacht bei Waterloo auserkoren. Am vorhergehenden Tage hatte die Hauptprobe stattgefunden und, obgleich ungemein lang, die heißblütigsten Erwartungen befriedigt. Der Componist wurde von Sängern, Chor und Orchester mit jubelndem Zuruf empfangen; alle sahen mit dem festesten Vertrauen dem nächsten Tage entgegen. Leider ließen die Nebensachen, Maschinen, Requisiten und dergleichen viel zu wünschen übrig — namentlich in der verhängniß-

vollen Scene der Wolfsschlucht —, während die Decorationen des berühmten Gropius herrlich waren. Da aber das Schauspielhaus vor Allem dem gesprochenen Drama und höchstens der leichten Spieloper bestimmt war, machte die Enge der Scene es dem Maschinisten schwer, zu schlagenden Wirkungen zu gelangen.

Die riesenhafte Eule, die ihre Flügel tragisch bewegen sollte, konnte den einen derselben nicht von der Stelle bringen — die leuchtenden Augen des düstern Nachtvogels sahen aus wie ein Paar klägliche kleine Straßenlaternen. Der Feuerwagen war so schlecht gebaut, daß das Feuerwerk gänzlich ausblieb und ein leeres Rad, mit allerlei Anhängsel, lief auf die albernste Weise über die Scene. Die wilde Jagd konnte man kaum erkennen; Caspar, in seiner Begeisterung, rief zu früh die unheilvolle „Sieben" aus, wodurch die Wirkung des teuflischen Chores ausblieb und alle Einrichtungen des Regisseurs sich im Unergründlichen verloren.

Mehrere der wärmsten Freunde Weber's schüttelten bedenklich die Häupter und meinten, das Experiment aller dieser sceniſchen Hexereien sei sehr gefährlich und könne den Erfolg der Oper in Frage stellen, da bekanntlich vom Erhabenen zum Lächerlichen nur Ein Schritt sei. Die treue Gattin des Tondichters kam nach der Probe traurig nach Hause und ließ den Kopf hängen; er selbst aber begab sich, nachdem er in Eile ein leichtes Mahl zu sich genommen, wieder ins Theater und blieb mehr als drei Stunden daselbst mit dem Maschinisten in eifrigster Thätigkeit. Als er spät in der Nacht wieder die Wohnung aufsuchte, fand er seine Lina in einem fast verzweiflungsvollen Zustande. Allzueifrige Freunde (vielleicht versteckte Gegner) hatten ihr mitgetheilt, daß Spontini eine großartige Verschwörung organisirt habe — da die Olympia nicht mit dem gebührenden Enthusiasmus aufgenommen worden, setze er Himmel und Erde gegen seinen Nebenbuhler in Bewegung.

Weber selbst war ruhig und gefaßt. Er war sich bewußt, sein Bestes gethan zu haben, und seine beſänftigenden Worte, seine wunderbare Heiterkeit am Vorabend eines der entscheidendsten Tage für seine ganze Zukunft brachte schließlich auch die geängstigte Gattin einigermaßen zur Ruhe.

Der 18. Juni dämmerte empor — ein prachtvoller Sommermorgen; aber wir fühlten uns alle unaussprechlich bedrückt. In wenig Stunden sollte das Werk längerer Jahre (es war im Juli 1817 begonnen worden), die einzige Hoffnung des Meisters nach einer langen Zeit unbelohnter Arbeit, gerichtet und vielleicht verurtheilt werden. Nur Weber theilte unsere Befürchtungen nicht. Er wandte die wenigen freien Morgenstunden dazu an, die letzten Seiten eines andern Meisterwerkes aufzuschreiben. In das Zimmer tretend, wo ich mich mit seiner Frau befand, sich an den Flügel setzend, ließ er vor unserem entzückten Ohr ein musicalisches Gedicht erklingen, für welches er uns folgenden Fingerzeig gab: Die »Burgfrau sitzt auf dem Söller; traurig schaut sie in die Ferne. Ihr Ritter ist vor Jahren nach dem heiligen Lande gezogen: wird sie ihn wiedersehen? Schlachten waren geschlagen worden; aber nichts hatte sie von dem gehört, der ihrem Herzen so theuer. Vergeblich hatte sie den Himmel angefleht. Ein beängstigendes Gefühl steigt vor ihrer Seele auf; ihr Ritter liegt auf dem Schlachtfelde verlassen und allein; sein Herzblut strömt auf die Erde nieder. Dürfte sie wenigstens bei ihm weilen, an seiner Seite mit ihm sterben! Besinnungslos, athemlos fällt sie in ihren Sessel. Doch horch! Woher die entfernten Klänge? Was schimmert im Sonnenlicht vom Walde her? Wer sind die Gestalten, die sich nahen? Ritter und Knappen mit dem Kreuz der Kreuzfahrer — wehende Fahnen, Zurufe des Volkes; und dort! Endlich — er ist's! Sie sinkt in seine Arme. Die Liebe siegt — Glück ohne Ende — Bäume und Wellen mischen ihren Sang in die Töne der Liebe; tausend Stimmen rühmen ihren Sieg.«

Es war das herrliche Concertstück in F-moll, das, von ihm vorgetragen, wie nur er es spielen konnte, eine nie erbleichende Erinnerung hinterließ. Weber war sicherlich einer der ersten Clavierspieler.

Er verließ uns nach Tisch zu kurzer Ruhe. Um 4 Uhr schon begab ich mich unter die Menge, die das Theater belagerte; und als nach zwei langen Stunden des Wartens die Thüren geöffnet wurden, schleuderten mich die Menschenwogen ins Parterre. Das strenge Geschlecht war zahlreicher vertreten als das schöne. Viele Eiferne

Kreuze konnte man ſehen, die Studenten waren in langen Reihen vertreten. Frau v. Weber war in einer Loge mit Wilhelm Beer (dem ſternkundigen Bruder Meyerbeer's) und deſſen Gattin, E. T. Hoffmann (der der Phantaſieſtücke in Callot's Manier), Profeſſor Lichtenſtein, Wollank, Gubitz, Heinrich Heine, eine mächtige Phalanx literariſcher und muſicaliſcher Jünger (unter welchen der junge Felix Mendelsſohn) beſetzten die Logen und die Sperrſitze. Die Kammermuſiker ſuchten nach und nach ihre Plätze auf; das Gelärm der Menge nahm ab; jeder Blick richtete ſich nach dem Orcheſter, wo mit dem Glockenſchlag Sieben der Componiſt nach ſeinem Sitze hinkte. Obſchon klein, lahm und unbehülflich, hatte er doch etwas ungemein Würdevolles in ſeinem Auftreten, und ſeine unregelmäßigen Züge zeigten ein Gemiſch von Intelligenz, Enthuſiasmus und Feinfühligkeit, durch welches alle jene kleinen Mangelhaftigkeiten in den Hintergrund traten. Der Beifall, als er ins Orcheſter trat, war betäubend und dauerte mehrere Minuten lang. Die Studenten begrüßten mit Jubel den Tondichter von Lützow's wilder Jagd und dem Schwertlied, die ihnen allen ins Herz gegraben waren. Ueberhaupt war offenbar im ganzen Publicum eine durchaus ſympathiſche Stimmung für Weber vorherrſchend. Seit Beethoven's Fidelio waren faſt nur ſchwache Werke für die Bühne in Deutſchland entſtanden — die beiden trefflichen Opern von Spohr, Faust und Zemire und Azor, obwohl voller muſicaliſchen Schönheiten, waren nicht populär geworden. Der echt deutſche Stoff der neuen Oper war vielverſprechend, eine beſſere Aufführung der Ouvertüre als die des erſten Abends würde kaum zu erreichen ſein.

Obſchon Weber mit einem ſehr kleinen Stöckchen dirigirte und kaum mehr als das Tempo, Licht und Schatten anzugeben ſchien, übte er eine große Macht über das Orcheſter aus. Die Wirkung ſeiner Inſtrumentation, die Gegenſätze zwiſchen der Ruhe in der Einleitung und den dämoniſchen Klängen, von welchen ſie unterbrochen wird, das Feuer, mit dem das Allegro einſetzt, der Reiz der lieblichen Melodie in der Mitte, die unwiderſtehliche Steigerung am Ende, alles das fand würdige Dolmetſcher im Berliner Orcheſter; nach der

athemloſen Stille, die während der ganzen Ouverture herrſchte, brach ein Beifallsſturm los, wie ich ihn weder vorher noch nachher erlebt. Vergebens winkte der Meiſter, vorwärts zum nächſten Stück zu gehen. Zuletzt willigte er widerſtrebend in das Da capo ein, und die Wiederholung erhöhte noch den Eindruck — auch ging ſie wo möglich noch beſſer. Von hier an bis zum Ende der Oper blieb die Theilnahme des Publicums ungeſchwächt. Nach dem poetiſchen Anfang des zweiten Actes durch das gewinnende Duett der beiden Mädchen ſteigerte ſich das Intereſſe fortwährend, und nach der Beſchwörungsſcene, in welcher nicht allein Caſpar, ſondern auch die Eule, der feurige Wagen und die wilde Jagd ihre Schuldigkeit thaten, war der Beifall von Neuem überwältigend — auch im dritten Act hielt er ſich auf gleicher Höhe.

Wie uns zu Muthe war, als Weber mit ſeinen wohlverdienten Lorbeern in die Loge trat, kann ich nicht ausſprechen. Wer hätte damals ahnen können, daß er nach fünf kurzen Jahren an gebrochenem Herzen im fremden Lande ſterben würde!

Die Zuſammenkunft bei Jager nach der Oper war ſehr erregt. Sämmtliche Sänger fanden ſich dort ein, wie auch eine große Anzahl bedeutender Schriftſteller, Künſtler und perſönlicher Freunde des glückſeligen Meiſters. E. T. Hoffmann bekränzte ihn mit dem Lorber und es war Tag geworden, als die eminente Verſammlung ſich auflöſte.

Der tiefe und herzliche Enthuſiasmus des Publicums wurde jedoch von der Tagespreſſe nicht getheilt und von vielen Seiten mußte Weber Unglimpfliches über ſein Werk hören. Tief empfand er die Ungerechtigkeit dieſer Angriffe.

Jeder wird es für ſelbſtverſtändlich halten, daß nach dem Triumph der erſten Aufführung ein Concert, welches Weber für den 25. Juli feſtgeſetzt hatte, in jeder Beziehung lohnend ausfallen werde. Aber trotz dem höchſt anziehenden Programm verſchaffte es dem Meiſter nur einen künſtleriſchen Erfolg. Er hatte ſo viele ſchmeichelhafteſte Zeichen von Achtung und Liebe ſeitens der erſten muſicaliſchen Autoritäten, ja, ſeitens eines Kreiſes von Liebhabern erhalten, an deren Spitze der Kronprinz, der Fürſt Radziwill, Frau v. Varnhagen u. A. ſtanden, daß man glaubte, auf ihre Gegenwart im Concertſaal des

Schauspielhauses zählen zu dürfen. Dazu kam, daß das schöne Local bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal geöffnet wurde. Aber fast alle Freunde glänzten durch ihre Abwesenheit. Ohne Zweifel war der Tag mitten im heißen Hochsommer schlecht gewählt, aber die Einnahme von 115 Thalern blieb durch ihre Elendigkeit doch unter der bescheidensten Erwartung. Weber spielte sein Concertstück vollendet schön. Ein komischer Zwischenfall wurde für die wenigen anwesenden Enthusiasten eine Quelle großer Heiterkeit. Alexander Boucher, jener französische Violinist, berühmter durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon als durch sein immerhin bedeutendes Talent, spielte mit Weber dessen Variationen auf ein norwegisches Thema. Der Componist hatte ihm gutmüthiger Weise die Erlaubniß gegeben, vor dem Ende des Stückes eine kurze Cadenz einzulegen. Wie groß war aber sein Erstaunen wie auch das des Publicums, als der excentrische Geiger nach einer Masse von Sprüngen, Arpeggien und Gott weiß welchen virtuosen Tollheiten ein Potpourri aus Motiven des Freischütz auftischte! Vergeblich versuchte Weber mit den rührendsten Blicken und Geberden ihn zum Aufhören zu bewegen — Alles war vergeblich —, bis endlich Boucher, nachdem er auch noch unternommen, auf der G-Saite die Wolfsschlucht darzustellen, die Violine hinlegte, zum Clavier eilte und den Componisten umarmend in die Worte ausbrach: „Ah, grand maître! que je t'aime! que je t'admire!“

Am 30. verließ der Meister Berlin, wo er die zwei glücklichsten Monate seines Lebens zugebracht hatte. Aehnliches ist ihm auch annähernd nicht wieder zu Theil geworden.“

Maxime Du Camp.

Innerhalb der letzten 18 Monate hat die „Revue des deux mondes“ ihre Leser mit einer Folge von Abschnitten beschenkt, die jetzt zum Abschluß gelangt sind — sie bilden einen vollen stattlichen Band, ein fesselndes, anregendes Buch unter dem Titel: „Souvenirs littéraires par Maxime Du Camp, de l'Académie française.“ Der Name des Buches (ich sage nicht des Autors) verspricht viel weniger, als es hält.

Die Freude, die diese „Erinnerungen“ mir gemacht, möchte ich gern denjenigen verschaffen, die der französischen Literatur fernstehen, indem ich sie darauf hinweise, und dieser lobenswerthen Absicht entspringen die folgenden Mittheilungen. Leicht würde es gewesen sein, aus dem Capital-Buche ein glänzendes Capitel zusammenzustellen, aber das wäre, wie wenn man einem schönen Vogel einige seiner strahlendsten Federn ausrupfte, um zu zeigen, wie schön er sei. — Man mißhandelt das arme Geschöpf und gibt doch keine Anschauung desselben.

Lieber möchte ich versuchen, ein Bild des Verfassers zu entwerfen,

wie es in mir entstanden, aus seinen verschiedenen Schriften sich verkörpert hat — (leider hatte ich nie das Glück, ihm persönlich zu begegnen). Man mag sich dann vorstellen, was er alles zu sagen weiß, wenn er sich — auch nur in beschränktem Maße — seinen „Erinnerungen" hingibt, erzählend, beschreibend, lobend und tadelnd, plaudernd und betrachtend, aus guten und schlimmen Tagen.

Ein Stück polizeilicher Auskunft gehört unabweislich zu jeder Personalkenntniß. Maxime Du Camp, geboren am 8. Februar 1822 in Paris, verlor den Vater, einen bedeutenden Wundarzt, schon im dritten Jahre — keine nähern Familienbeziehungen griffen in sein Leben ein, als die zur Mutter und — zur Großmutter. In unabhängigen Vermögensverhältnissen, verwandt und befreundet mit bedeutenden Geschlechtern, trat er in die Welt mit jener Freiheit und Gleichheit, die so viel beneidet und so gefährlich sind. Kaum mündig, erwählte er das Schriftstellerthum als Lebensberuf; der Leidenschaft, mit der er es ergriff, ist die Liebe gefolgt, und dem Ende seiner Laufbahn sich nähernd, stellt er es mit trotziger Ueberzeugungstreue als das Beste und Höchste hin, was dem Menschen hienieden gegeben, — in guten Stunden zu doppelter Freude, in schlimmen zu beruhigendem Troste.

Er mag Recht haben, wenn man es so auffaßt, wie er es thut, auch abgesehen von den günstigen Lebensbedingungen, die ihm zu Theil geworden. Wer hat in gleichem Maße wie der Schriftsteller das Recht, die Welt anzupacken, wo es ihm gefällt, wo er glaubt, wirken zu können, wo er hoffen darf, Neues zu entdecken, wo er sich gedrungen fühlt, das auszusprechen, was er für das Rechte, das Wahre hält? Er vergräbt sich in die Einsamkeit, er durchfliegt Länder und Meere, vertieft sich in die Mysterien der Künste, in die Geheimnisse der Natur, er beobachtet die Menschen in der ungeheuren Mannigfaltigkeit ihrer Beschäftigungen, ihrer Existenzbedingungen, ihrer Leidenschaften; sich selbst beobachtend durchlebt er sein Leben und darf hoffen, Tausende zu erquicken durch die Erlebnisse, die ihm geworden, durch die Erfahrungen, die er gemacht und durchdacht hat.

Leider heißt es aber hier nicht: grau ist die Theorie! Nein, die

Theorie ist pracht- und prunkvoll, die Wirklichkeit jedoch ist allzuoft nicht grau, nein, dunkelschwarz, wenn die Freiheit der persönlichen Stellung den plumpen Erfordernissen des Lebens gegenüber nicht gewahrt ist. Das bedarf keiner weitern Ausführung, und Du Camp selbst bringt uns Beispiele genug solch unglückseliger Kämpfe gerade da, wo wir sie am wenigsten vermuthen. Er selbst freilich benutzte die ererbte Unabhängigkeit, um sie sich nach allen Seiten hin zu wahren, trachtete weder nach Stellen noch Ehren, gab sich keiner Gattung von Partei hin, und auch von den beglückenden und stählenden, immerhin fesselnden Banden der Familie blieb er frei, gleichviel ob es sich so machte, ob er es so wollte. Das Gewollteste und Ungewollteste entspricht gleichmäßig unserem Ich, mag dieses selbst sich so abhängig oder unabhängig vorstellen, als es wolle.

Durchfliegen wir nun Du Camp's Leben, betrachten wir die Berührungen, in die es ihn brachte mit Land und Leuten, mit Individuen, Verhältnissen, Begebenheiten — die Ergebnisse werden sich dann leicht finden.

Schon in der Wiege knüpfte sich ein nie gelockertes Freundschaftsband mit Louis de Cormenin, dem Sohn jenes Cormenin, der durch seine unter dem Namen Timon veröffentlichten Schriften eine so ernste, geachtete und gefürchtete Stellung errang. Die Julitage warfen ihre Schatten in Du Camp's Kinderjahre, während welcher Ernst Feydeau, ein gleichaltriger Knabe, sich schon in der Schule aufs eigenthümlichste bemerkbar machte. Während Maxime in den großen Pariser Collegien Jahre widerwärtigster Sklaverei zubringt, wüthet die Cholera und die Insurrectionen der dreißiger Jahre dringen durch die Pforten der Bildungsstätten. Seltene Besuche des Theaters, insbesondere die erste Aufführung von Alfred de Vigny's „Chatterton" bestärken seinen Enthusiasmus für das Wirken des Schriftstellers, des Dichters — die romantische Schule, mit Victor Hugo an der Spitze, vereint die jungen exaltirten Köpfe und befördert das Wachsthum tollster literarischer Projecte. Nach Absolvirung der Gymnasialstudien kommt eine Zeit ungeregelten geistigen Vagabundirens, dessen Kern aber doch stets das leidenschaftliche Interesse für allseitige Literatur bildet, bis

dann der Entschluß, nichts sein zu wollen, als Schriftsteller — nichts erlangen zu wollen, als was diesem erreichbar, sich trotz aller Widersprüche der Seinen bethätigt und so der Grund für alle Zukunft gefestet wird.

Unter den unbekannt Gebliebenen, halbbekannt oder berühmt Gewordenen, mit welchen Du Camp seine schriftstellerischen Neigungen zusammenbringen, befindet sich auch Gustav Flaubert, der später als Verfasser von „Madame Bovary", „Salammbô" und andern wenigergelungenen Werken sich eine so große Stellung in der neuern französischen Literatur erwarb. Mit diesem außerordentlichen, ja, ungeheuerlichen Menschen befreundete sich Du Camp aufs engste, mit seinem Tode schließen auch die „Erinnerungen" ab, als deren Held er fast erscheint. Wie unendlich verschieden viele der genanntesten französischen Autoren und Künstler von den Bildern sind, die sich bei uns mit allem Französischen verknüpfen, springt in Du Camp's Schilderungen fortwährend in die Augen. Seltsame, originale, ja, bizarre Charaktere, wie sie sogar bei den Engländern, diesen Idealen der Absonderlichkeit, kaum vorkommen mögen. — Eine unwiderstehliche Sehnsucht nach dem Orient, genährt durch Bücher und Persönlichkeiten, veranlaßte den unabhängigen Jüngling zu einer Reise in den Archipel, nach Konstantinopel — auf dem Rückwege machte er von Rom aus einen Abstecher nach Algier. Er lernt da die vornehmsten Orientalen kennen, lebt in der Villa Medici in Rom inmitten seiner vaterländischen Kunstgenossen, in Africa mit seinen Landsleuten, den französischen Officieren, wie mit den Arabern, mit welchen er auch später in freundlichen Verhältnissen bleibt.

Nach der Rückkehr in die Vaterstadt treten neben Flaubert der Bildhauer Pradier, der berühmte Maler Millet, Chateaubriand und Andere in den Vordergrund. Ohne politischen Enthusiasmus, aber als Culturmensch betheiligt sich Du Camp, Officier in der Nationalgarde, an dem furchtbaren Junikampf des Jahres 1848 und erhält aus den Händen Cavaignac's selbst den Orden der Ehrenlegion. (Nicht er spricht von dieser Auszeichnung, sondern die trocken-sachliche „Biographie nationale des Contemporains".) Nur langsam genas

er von einer bedeutenden Verwundung. Ein anderer literariſcher Held, der gefeierte Theophile Gautier, erſcheint auf der Pariſer Scene. Dann geht er wieder, diesmal in Geſellſchaft Flaubert's, über's Meer. Die Freunde halten ſich in Alexandrien, Konſtantinopel, Athen längere Zeit auf — ſie begegnen den tollſten Figuren, den fabelhafteſten Abenteurern, und Flaubert entwickelt Seltſamkeiten, die unglaublich ſcheinen. Napoleon's Staatsſtreich erlebt Du Camp wieder in der Hauptſtadt, wo er ſich an der Gründung der „Revue de Paris" betheiligt. Seine zahlreichen, in Aegypten und Nubien, Kleinaſien und Paläſtina gefertigten Clichés, die dem erſten Werke als Grundlage dienten, in welchem Photographie und Typographie ſich verbanden, brachte ihn in vorübergehende Berührung mit dem künftigen Kaiſer, deſſen Regiment, namentlich durch die Knebelung der Preſſe, ihm zu ſchaffen machen ſollte. „Madame de Bovary" erſchien in der „Revue de Paris", ſeinem literariſchen Lieblingskinde, großer Aufruhr — und ſpäter Unterdrückung der beliebt gewordenen Rundſchau.

Unterdeſſen befreundet ſich Du Camp mit dem Chef der St. Simoniſten, dem père Enfantin — er beobachtet die Verrücktheiten der Spiritiſten in der Nähe. Der Krieg in Italien lockt ihn dorthin — er ſieht Cavour — folgt den Zügen Garibaldi's und verlebt mit Alexander Dumas in Neapel die intereſſanteſten Tage.

Wer tritt nicht in den Geſichtskreis unſerer „Literaten"? Lamartine, Janfrey, Mérimée — die epochemachenden oder gemacht habenden Maler Ingres, Vernet, De la Croix! Es koſtet die größte Ueberwindung, nichts zu verrathen von allem, was da zur Sprache kommt von merkwürdigen Zügen, köſtlichen Anekdoten — aber ich beſcheide mich.

Ueber Lui et elle, elle et lui, nämlich Alfred de Muſſet und George Sand, lieſt man hier die Wahrheit. Die bedeutendſten Mitarbeiter der „Revue des deux mondes", in welcher er jetzt ſeine Arbeiten veröffentlicht, im „Journal des Débats" u. ſ. w., die J. Janin, de Sacy, Paradol, treten uns vor's Auge, und man weiß kaum mehr, wo man hinzuſehen hat. Die politiſchen Revolutionen ſeines Vaterlandes hatte Du Camp mit einer Art entſagender Indifferenz an

sich vorüberziehen lassen, ja, die Umkehr des Kaisers zum Liberalismus erfüllte ihn mit frohen Hoffnungen, als der Krieg vom Jahre 1870 eintrat, mit dem unerhörten Falle des Kaiserreichs, mit der darauf folgenden Belagerung und dem furchtbaren Finale der Commune, während welcher Bedrängnisse Du Camp seine Vaterstadt nicht verließ. Man begreift, wie diese Schicksalsschläge auf ihn wirken mußten. Schon vorher hatte er den Freund der Kindheit, Cormenin, verloren — im Jahre 1880 starb auch Flaubert. Tief gebeugt setzt er sich nun hin und läßt die Manen der Verblichenen, die Manen des Erlebten an sich — an uns vorüberziehen. Der Titel seines Buches ist vielleicht das einzige, was darin nicht richtig ist: nicht „Souvenirs littéraires" dürfte es heißen, sondern „Souvenir d'un littérateur". Weit gehen die Erinnerungen hinaus über das, was man literarisch nennen darf, man müßte denn die ganze Welt mit diesem Worte umfassen wollen.

Du Camp hat viele Bände geschrieben, die, wenigstens außerhalb seines Vaterlandes, nicht zu großer Verbreitung gelangt sind, in Versen und in Prosa: Reisen im Norden und im Süden — Kunstkritiken — Novellistisches — didaktische Gedichte und was nicht alles mehr. Das Werk aber, welches jedenfalls den Schwerpunct seiner Leistungen bildet, wenn ihm auch nicht der populäre Reiz der „Erinnerungen" innewohnt, heißt: „Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie" (1869). Wir haben es in der „Revue des deux mondes" nach und nach in seinen einzelnen Theilen kennen gelernt und bewundert. Ich kann mich nicht enthalten, aus den „Erinnerungen" etwas ausführlicher mitzutheilen, wie das Werk entstanden ist; auch hier, wie so oft, weiß man nicht, ob eine Art von Zufall, ob eine plötzliche innere Erleuchtung das zu Tage gefördert hat, was dann später als ein Unausbleibliches, Nothwendig-Geborenes erscheint.

„Um's Jahr 1865 litt ich" — erzählt Du Camp — „an meinen sonst vortrefflichen Augen. Man schickte mich zu einem bekannten Optiker in der Nähe des Pont-Neuf — er legte mir ein Buch vor, in normaler Entfernung, und ich warf den Kopf zurück. »Ach,« rief der brave Mann aus, »Sie blasen Posaune! — da

hilft nur die Brille.« — Ich fügte mich und ging, um ihm Zeit zu laſſen, zur Brücke, wo ich mich, es war ein ſchöner Mai-Abend, auf eine Bank ſetzte. Auf der Seine ruderte man die Pontons einer Schwimmſchule zuſammen; die »Münze« jagte ihre Rauchwolken gegen den Himmel; Droſchken waren aufgeſtellt und Omnibuſſe raſſelten vorüber; Stadtſergeanten, aus der Polizeipräfectur kommend, vertheilten ſich gruppenweis, nach verſchiedenen Richtungen ziehend; der Wagen eines Zellengefängniſſes drängte ſich durch die Volksmenge; Händler und Krämer ſuchten mit ihren Karren durchzukommen. Wie oft hatte ich alles das vor Augen gehabt? Warum bewegte mich dies Schauſpiel an jenem Abend auf eigene Weiſe? Warum erblickte ich in all dem Treiben die Offenbarung einer höhern Vorſicht? Ich weiß es nicht zu ſagen, — aber Paris erſchien mir plötzlich wie ein ungeheueres Geſchöpf, ſeine Functionen durch die eigenſten Organe mit bewundernswertheſter Sicherheit und Genauigkeit vollendend. Ich verfiel in tiefes Sinnen — unbeweglich blieb ich ſitzen — durch die Gedanken, die ſich meiner bemächtigt, allem äußern Treiben entzogen; als die Dämmerung eintrat, erwachte ich — längſt hatte ich vergeſſen, daß der Brillenmann ſeit zwei Stunden mich erwartete — aber feſt entſchloſſen ſtand ich auf, das Räderwerk, das Paris in Bewegung ſetzt, bis ins Einzelnſte zu ergründen."

Ich verlaſſe die weitere Ausführung und füge nur noch hinzu, daß ſich Du Camp mit jener Energie ſeiner Arbeit hingab — welche ſie erforderte und die ihn freilich zwang, ſich allen möglichen und unmöglichen Beſchäftigungen hinzugeben. „Ich lebte auf der Briefpoſt", erzählt er uns, „war wie angeſtellt an der Staatsbank — ich habe mit den Metzgern Ochſen geſchlachtet, mich den verſchiedenen Gattungen von Polizei-Agenten auf ihren Expeditionen geſellt, — in den Zellen der Gefangenen hielt ich mich auf und begleitete zum Tode Verurtheilte bis auf die Bretter der Anatomie, — die Stätten des Elends habe ich aufgeſucht, in Betten der Spitäler geſchlafen, die Schmuggler mit den Zollbeamten belauſcht. Auf den Locomotiven der Schnellzüge bin ich gereiſt, habe mich in Häuſern der Geiſteskranken einſperren laſſen, um die armen Narren zu beob-

achten. Von keiner Ermüdung, von keiner Unterſuchung, von keinem Ekel habe ich mich zurückſchrecken laſſen; aber das ſind keine literariſchen Erinnerungen — ich muß zu dieſen zurückkehren und darf nicht von perſönlichen Dingen ſprechen, die den Leſer nicht intereſſiren können."

Wer jene Studien geleſen, weiß, daß noch viel mehr in ihnen enthalten, als angedeutet iſt. Die Erziehungsanſtalten defecter Menſchenkinder wie die höchſten Bildungsſtätten treten uns vor die Augen, und je mehr, je Genaueres man erfährt, deſto höher wächſt das Intereſſe. Kein Roman iſt feſſelnder, kein Schauſpiel anregender, als die Darlegung aller jener Inſtitutionen, in welchen ſich die ungeheure Macht unſerer heutigen Culturverhältniſſe aufs großartigſte offenbart. Mit gleicher Gewiſſenhaftigkeit gab Du Camp in der „Revue" ſeine Erfahrungen und ſeine Unterſuchungen, die Herrſchaft der Commune betreffend, wieder — neben der ganzen Fülle ſittlicher Entrüſtung doch auch keinen Menſchen, keinen Zug vorübergehen laſſend, die verſöhnend aus jener Nacht hervorleuchteten.

Welch ein reiches, beneidenswerthes Leben liegt hier vor uns ausgebreitet — welcher Gaben bedurfte es aber auch, um es durchleben zu können! Welcher Anlagen, welcher Kräfte!

Du Camp iſt offenbar eine jener elaſtiſchen Naturen, wie ſie bei den Männern des Südens, ſpeciell bei den Franzoſen, nicht ſelten angetroffen werden, körperlich und geiſtig gewandt, körperlicher und geiſtiger Anſtrengungen ſpottend. Sein Gedächtniß, die Grundlage für jede höhere Leiſtung, ſcheint ſtaunenswerth — die kleinſten Einzelheiten aus den fernſten Zeiten ſtehen ihm vor den Augen; und er gibt ſie wieder, wie wenn er ſie im Moment abzeichnete. In Sprachen und Literaturen muß er ſich gewaltig umgethan haben — er verſteht den Occident und den Orient. Seine eigene Sprache behandelt er mit jener Leichtigkeit, Lebendigkeit, Durchſichtigkeit und Anmuth, wie ſie das unbeſtreitbare Vorrecht unſerer galliſchen Nachbarn ſind. Was er erzählt, hören wir nicht an — wir erleben es. Die Reſultate, zu welchen er gelangt, haben wir ſelbſt gefunden. Geiſtreich, witzig zu ſein, liegt außerhalb ſeines Wollens, vielleicht fehlen ihm die

nöthigen Ingredienzien zu dem, was man oft darunter verſteht. Aber allem, was er ſieht, hört, erfährt, beobachtet, weiß er die charakteriſtiſche Seite abzugewinnen, weiß es ergötzlich, komiſch, — ernſt, ja, tragiſch hinzuſtellen. Jede Uebertreibung liegt ihm fern — höchſtens könnte man ihm vorwerfen, daß ſeine Beſcheidenheit allzu ſehr hervortritt, denn man kann unmöglich weniger von eigenen Leiſtungen ſprechen, wenn man die eigenen Erinnerungen niederſchreibt. Die Beſcheidenheit zeigt ſich jedoch hauptſächlich in dem, was er verſchweigt oder nur kurz berührt — der Ton des Sprechenden hat eine eigenthümlich ſchneidige Vibration und Manches iſt ſo geſagt, als ob ein Widerſpruch wie eine Herausforderung aufgenommen werden würde. Es bedurfte deſſen nicht, um jeden Zweifel an der Wahrheitstreue des Erzählers zu beſeitigen. Auch das Weſen ſeiner liebſten Freunde ſchildert er ohne jede Uebertreibung, ohne Bemäntelung ihrer Schwächen, ohne Entſchuldigung ihrer Fehlgriffe. — Wir ſind nun einmal gar ſehr unvollkommene Geſchöpfe! Das iſt bei ihm, wie immer und überall, das Ende vom Liede. Dieſe allgemeine Erfahrung aber legt ſeiner Entrüſtung dem Schlechten gegenüber keine Schranke auf, und es iſt unmöglich, das, was ſeine Landsleute verbrochen, mit ſchärfern Worten zu beurtheilen, als Du Camp es thut. Es gibt freilich Dinge, über welche Freunde und Feinde zu demſelben Ergebniß gelangen müſſen — wenn ſie nämlich die Kraft haben, der Wahrheit ins Antlitz zu ſchauen. Dieſer Kraft ermangelt unſer Autor nie, wo ihm das ſittlich Schlechte entgegentritt. In ſeiner Würdigung derjenigen Dinge aber, wo es ſich, wie in Kunſt und Literatur, um verſchiedene Richtungen handelt, die ſich freilich oft genug diametral gegenüber ſtehen, ſucht er einen möglichſt unparteiiſchen Standpunct einzunehmen, das Intereſſante, Geiſtreiche, Bedeutende, Schöne zu erkennen, unter welcher Form es ſich finde. Sowohl in ſeiner Würdigung der plaſtiſchen Künſte als der Erzeugniſſe der Literatur tritt dies fortwährend zu Tage. Es iſt der richtige Standpunct des Kritikers! Unſere Tonkunſt wird leider ſelten berührt — mir ſcheint jedoch der Verfaſſer hier einſeitiger zu ſein, wofür ich ihm dankbar bin, denn die echte Liebe iſt nicht objectiv.

Ich glaube schon erwähnt zu haben, daß Du Camp in Dingen der Politik eine eigenthümliche Ruhe bewahrt, wahrscheinlich, weil er für das, warum es ihm zu thun ist, Freiheit und Gerechtigkeit für sich und Andere, keine besondere politische Partei findet und weil unter allen Regierungsformen fast gleichmäßig dagegen gesündigt wird. Politischer Ehrgeiz liegt ihm fern! Wir haben es, Alles in Allem, mit einem unabhängigen Geiste und Charakter zu thun, dem nichts so sehr am Herzen zu liegen scheint, als Wahrheit im Fühlen und Denken, im Leben und Handeln. Daß daneben die Liebe, die echteste Liebe sehr wohl bestehen kann, zeigt seine hingebende Treue den Freunden gegenüber — nie macht sie ihn wankend in seinen Ueberzeugungen, aber er bewahrt sie auch da, wo er mit seinem Urtheil nicht beistimmen kann. Wie er es Freundinnen gegenüber gehalten? — das scheint nicht in literarische Erinnerungen zu gehören — wir können aber versichert sein, daß der Mann von Ehre sich nie verleugnet haben wird.

Fast fürchte ich schon zu viel gesagt zu haben, sowohl für die, die mir Glauben schenken, als vollends für solche, die dazu keine Neigung verspüren; aber es ist schwer zu enden, wenn die Ueberzeugung die Feder führt. Zum Schluß erlaube man mir die Worte herzusetzen, mit welchen der Autor seine Erinnerungen zusammenfaßt, das Glaubensbekenntniß des Schriftstellers und des Mannes:

„Was ich diesen traurigen Seiten zuzufügen habe, ist schnell ausgesprochen. Man behauptet, Villemain habe gesagt: »Das Schriftstellerthum führt zu Allem, wenn man aus ihm heraustritt« — ich behaupte dagegen. es bringt Trost für Alles, wenn man ihm treu bleibt, wenn man sich ihm ganz hingibt und ihm nie die höchste Achtung verweigert. Die literarische Thätigkeit ist in guten und schlechten Stunden das Beste, was man finden mag; um den, der sie liebt, bildet sie einen Wall gegen alles Ephemere, sie zieht einen Kreis um uns, der keine Freude ausschließt, aber dem Gemeinen den Eintritt verbietet. Ich kenne keine schönere Wirksamkeit, als die des unabhängigen Schriftstellers. Wenn er mit der Liebe zur Arbeit und zur Wahrheit ein wenig Bescheidenheit verbindet; wenn er, unbekümmert

um vorübergehende politische Formen, nach der Gerechtigkeit und Wahrheit strebt; wenn er keinen andern Ehrgeiz kennt, als sein Bestes zu thun; wenn er, trotz aller Täuschungen, die das Leben bringt, die Größe seiner Zeit erkennt und bewundert; wenn er das Glück hat, Freunde besessen zu haben und zu besitzen, wie die, die ich verloren und die, welche mir geblieben, — so mag er seinem Schicksal danken, es war ein glückliches."

Sein Bestes kann man freilich überall thun, Freunde haben wir hoffentlich Alle, und Vieles vom Schönsten, was Du Camp zu dem Glück des Schriftstellers zählt, kann man auch in andern Sphären erreichen. Hoch erfreulich ist es aber, einem hervorragenden Manne zu begegnen, der am Ende seines Lebens seinem Berufe gerecht bleibt, wenn er in demselben auch nicht alles gefunden, was er zu erreichen getrachtet und gehofft haben mag. Allzu oft schreibt der Wanderer es dem Wege zu, wenn er nicht kräftig genug auszuschreiten wußte, um ans Ziel der Reise zu gelangen.

Otto Roquette

zugeeignet.

Ein Theaterkind.

Von

François Coppée.

Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen.

Wohl trifft es ſich, daß einem dunkeln Ort,
Der ſonnenlos, doch eine Blume entſprießet.

I.

Souffleur der Vater, Pförtnerin die Mutter
An einer wohlbekannten großen Bühne,
Die arge Schickſalsſchläge ſchon erduldet.
Den Eulen gleich, die hell ſeh'n in der Nacht,
So lebten jene beiden dort vereint,
Verlaſſend nimmer ihre dunkeln Zellen,
Woher ſie einſt gekommen, keiner wußt' es!
Ein Kind entſproß der Ehe, ſah das Licht,
Das Gaslicht wohlverſtanden, eines Abends,
Zur Stunde, als der Vorhang aufgezogen
Ward' zum Beginne eines neuen Stückes.
Der Mann auf ſeinem Poſten, weit entfernt

Vom Lager ſeines Weibes — aber ſie
Gedachten ihrer, die ſich wand in Schmerzen,
Die Damen des Theaters — hielten Wacht
Abwechſelnd, wie die Scenen es erlaubten,
Geräuſchvoll, eilig die Manſard' erſteigend.
Und als vorüber jene ſchwere Stunde,
Benutzte die Naive den Moment,
In welchem ſie, beſchuldigt vom Geliebten,
In Boden ſtürzt, von Jammer überwältigt,
Um nah' an das Souffleurloch zu gelangen
Und dem beſorgten Vater zuzuflüſtern:
„Beruhigt Euch, es iſt ein Töchterlein!“
Es war ein Abend, glücklich und erfolgreich;
Das Melodram — voll Unſinn und voll Greu'l,
Zweihundert volle Häuſer ſollt' es machen.
Der Mutter und dem Kinde ging es gut, —
Doch war's dem Vater eine ſchwere Sorge,
Und um in etwas ihn zu unterſtützen,
Vereinigt' ſich die heit're Künſtlerſchar,
Des erſten Augenblickes Noth zu lindern.
Die Wiege ward geliefert vom Inſpector,
Das Saughorn aber gab, galant und witzig,
Der komiſche Alte, der ein ſtarker Trinker.
Denn alle ſchenkten ihre Lieb' der Kleinen
Und Antheil nahmen ſie an ihrem Loos.
Adele ſoll ſie heißen — ſo beſchloß man,
Weil einſt ihr Vater, der in beſſ'rer Zeit,
Wie er erzählt, als junger Springinsfeld
Den Antony, Adelens Freund, geſpielt.
Die Taufe hatte ſtatt. Beruhigt ſah
Nunmehr die fromme Truppe ausgeſtattet
Mit einer Eintrittskarte für den Himmel
Die Kleine, die als Kind ſie adoptirt.
Ihr Pathe, Leo, erſter Heldenſpieler,

Entfachte die Bewunderung des Küſters
Durch ſeine ernſte, tiefe Frömmigkeit.
Das Feſt verlief in wohlgelung'ner Weiſe;
Man fuhr zum Gabelfrühſtück nach Asnières,
Zum Schauſpiel war man in Paris zurück.
Mit Luſtgeſchrei begrüßten die Gamins
Die heit're Schar, in Wagen eingepfercht —
Und Bonbons wurden dem Pompier geſpendet.

II.

Die Mimen haben ſtets ein gutes Herz,
Man ſtritt ſich drum, das kleine Ding zu pflegen.
Die Einen ließen Püppchen vor ihr ſpringen,
Zur Probe brachten And're ſie herab.
Die Duenna, bis ſie an die Reihe kam,
Geduldig wiegt' das Kind ſie auf den Armen,
Und wenn das Stichwort ihr gegeben ward,
An die Soubrette gab ſie ſchnell es ab.
Kaum war die Kleine achtzehn Monat' alt,
Als Madame Armand, die der Stern der Bühne,
Sie gehen ließ allein, zum erſtenmal,
Die erſten Schritte leitend auf den Brettern.
Doch welch ein Siegsgeſchrei ward angeſtimmt,
Als eines ſchönen Tags Adele, plötzlich
Gehorchend den Befehlen jener Dame,
Den Eingang fand durch die bemalten Thüren,
Zum Garten hier und dort zum Hof des Schloſſes,
Das aufgebaut war für ein neues Schauſpiel.
Nun fing ſie an zu plaudern, und die Mimen,
Sie lehrten Melodramenſprüche ſie,
Und als ſie kaum Papa, Mama geſtammelt,
Verſuchte ſie zu lallen: „Hohe Götter,
Verlaßt mich nicht in meiner Noth!“ So mächtig

Erwies sich die poet'sche Atmosphäre!
Jedoch Frau Armand, fromm auf ihre Weise,
Sie lehrt auch beten sie, und wenn ein Paar
In Liebesglück verstummte dort im Walde,
Da hört es murmeln hinter der Coulisse
Ein Stückchen pater noster, kaum verständlich.
Und es geschah wohl, daß ein heilig Wort:
„Erlös' uns von dem Uebel!" oder „Amen"
Geflüstert wurde zu dem Monolog
Des Treu' und Glauben höhnenden Verräthers.
So lebt Adele bis zum sieb'ten Jahr —
Sie fühlt sich glücklich, so geliebt zu sein,
Und fand natürlich all' die Unnatur.
Kaum schaute sie den Himmel und die Sonne,
Sie spielt' im Dunkel, wie ein Schmetterling,
In einer finstern Kammer eingefangen.

III.

In jener Zeit ging's unser'er Bühne schlecht,
Der Sommer war erstickend heiß — man spielte
Durch lange Wochen stets vor leeren Bänken,
Die Menschen zogen vor, bei Wein und Bier
Allabendlich Musik im Frei'n zu hören.
Ein Melodram, das prachtvoll ausgestattet,
Es brachte nicht einmal die Kosten auf,
Und eine Feerie macht schmählich Fiasco.
Den Kopf verlor nun gänzlich der Director,
Verfolgt von Zetteln des Gerichtsvollziehers —
Der arme Mann! Es war kein scharfer Kopf!
Verzweifelnd wollt' zu guten Stücken jetzt
Er seine Zuflucht nehmen — ja, er dachte,
Ein Trauerspiel in Versen — aufzuführen!
Jedoch sein Regisseur rieth davon ab.

Mit ſanfter Stimme ſagt' er dann: „Mein Herr,
Wie wär's, wenn wir ‚die Waiſe' wieder brächten?"
Er ſchlug ſich an die Stirne, rufend: „Das iſt's!
‚Die Waiſe' wird uns retten aus dem Abgrund." —
Es war ein altes Boulevard-Melodram,
Das Zauberkraft beſaß, den Augen Ströme
Von Thränen zu entlocken — ſchon der Name
Genügt', die ſpröde Menge anzuzieh'n.
Doch zu beſetzen war die Waiſe ſchwer,
Ein zartes Kind, von Schurken einſt geſtohlen,
Sechs Jahre alt, gefühls- und anmuthsvoll,
Von grauenhaftem Unglück ſtets verfolgt,
Bis es im vierten Act die Mutter findet.
„Wer kann das ſpielen?" ſagte der Director,
„Die kleine Stella ſchuf dereinſt die Rolle,
Nun iſt ſie Gattin, Mutter zweier Kinder;
Wo fänden wir ein ſolches Mädchen jetzt,
Zu ſpielen ſo geeignet und zu ſprechen?"
Der Regiſſeur mit einem ſchlauen Blick
(Es war ein Kenner) ſagte: „Nehmt Adele!
's iſt ein Theaterkind, ich ſteh' für ſie —
Sie wird gefallen — ſeht, ich wag 'ne Wette!
Das ABC ſchon lernt ſie auf den Brettern,
Ergriffen iſt ſie leicht von jedem Nichts,
Die Komödiantin liegt im Blute ihr.
Geboren iſt ſie für die Bühne, reizvoll
Wird der Theaterputz dem Lärvchen ſteh'n."
Wie träumend ſagt der Unternehmer: „Laßt
Es uns verſuchen — Gott wird mit uns ſein."

IV.

Die Titelrolle gab man nun der Kleinen;
Begann die erſten Proben abzuhalten.

Die Eltern hatten Skrupel — allzu schwächlich
Sei jetzt Adele noch — und allzu klein.
Jedoch ein täglich Handgeld von zehn Franken
Verscheuchte schnell die Sorgen und die Angst.
Behaglich ward' es jetzt im kleinen Haushalt;
Und aus der Loge stiegen Wohlgerüche
Herauf zur Bühne von geschmortem Braten,
Von Schruten mit Kastanien — und das Kind,
Vor Freude wußt' es sich zu halten kaum.
Nun endlich sollt' es selbst Komödie spielen,
In einer eignen, einer großen Rolle!
Geschminkt wird sie nun werden, kostümirt! —
Der alte Regisseur studirt' mit ihr,
Und als sie auf der Probe sich gezeigt,
War Jedermann des Sieges sicher. Denn
Die Kleine sprach wie eine junge Mars —
Und zuzuhören wußte sie vortrefflich,
Sogar mit einem Ausruf schon zu wirken.
Jetzt mußte die Reclame spielen — es
Belagert' der Director jede Zeitung.
War auch das alte Drama dumm und schlecht,
Die Sprache niedrig, sicher war er doch,
Nun Alles wieder auszugleichen, schnell
Den Abgrund seiner Schulden auszufüllen.
Adele prangte auf dem Anschlagzettel
Hoch über Frau Armand und über Leo;
Das war zu arg! und von dem Augenblick
Ward keines Wortes mehr das Kind gewürdigt
Von der, die ihre Schritte einst gelenkt —
Herr Leo drohte gar mit einer Klage!
Jedoch man gab das Stück — welch ein Erfolg!
Adele trat hervor und sah und siegte.
In Wahrheit war die Kleine wunderbar,
Nicht glich sie jenen armen Creaturen,

Die Papageien gleich herunter plappern,
Was ihnen eingepfropft und was zur Folter
Dem Hörer wird und ihnen ſelbſt zur Qual.
Sie lebte ihre Rolle, ſpielte nicht,
Die Künſtlerin war ſtaunenswerth, und doch
Blieb ſie ein Kind mit allen ſeinen Reizen.
Ein Thränenſtrom ergoß ſich in dem Hauſe,
Wenn elend ſelbſt und hungrig, ſie den Armen
Die Blumen ſchenkt, die ſie ſich abgepflückt.
Hervorruf ohne Ende — zwanzig Sträuße
Bedeckten ſie und langſam fiel der Vorhang.
Man ſchluchzte, ſchrie, rief: Bravo, Bravo, Bravi!
Und eine Königliche Hoheit, die
Paris beſuchte, ging ſie zu umarmen
In Gegenwart von zehn Berichterſtattern.
Ein Wahnſinn war's! Doch bracht' er Maſſen Goldes.
Und hochgeprieſen wurde der Director
Ob ſeiner feinen Naſe — bald bezahlt er
Sein ganzes Perſonal, dem er verſchuldet.
Die Claque wird entfernt — erhöht der Eintritt
Und das Orcheſter gänzlich ausgeräumt.
Die feine Welt, die ſonſt dem Hauſe fern
Geblieben, ſchmückt es jetzt in vollem Staat,
Die Feuilletons alle ſprachen von Adelen,
Erzählten jedes Wort, das ihr entſchlüpft, —
Und der Caſſirer rieb ſich froh die Hände.

V.

Frohlocken wir nicht allzu früh, denn ach!
Das anmuthsvolle Wunderkind, da liegt es
Elendiglich — im Auge ſchon den Tod. —
Inmitten aller Blumen und Geſchenke,
Berauſcht, bethört, in ew'gem Feſte lebend,

Klagt oft Adele, daß der Kopf ſie ſchmerze.
Ein Schauer ſchüttelt häufig ihren Körper,
Dann fährt ſie mit der Hand ſich an die Stirn
Und ſcherzt: „Es iſt vorüber!“ Eines Abends
Jedoch, als ihre große Scene ſie
Beendigt, war ihr Antlitz ſo entflammt,
Daß alle Andern ſie erſchreckt betrachten,
Bis einer, ein berühmter Poſſenreißer,
Sie fragt: „Warum biſt du ſo ſtark geſchminkt?“
Doch ſie, die Stirne leiſ' berührend, ſpricht:
„Ich habe keine Schminke, aber Schmerzen.“
Sie ſpielte weiter — in der Nacht jedoch
Erkrankt ſie ſchwer, gepackt von Fiebergluten.
Welch Mißgeſchick! — Zwar ohne langes Zögern
Vertraut' man ihre Rolle einer Andern —
Umſonſt — der Beifall ſchwand — das Haus blieb leer.
Der Arzt, er fürchtet für Adelens Leben.
Wie ſteht's mit ihr? ſo fragt beſorgt ein Jeder,
Doch wärmſten Antheil zeigte — der Director.
In ſeine Wohnung hatt' er ſie gebracht
Und pflegte ſie mit väterlicher Liebe,
Die Nächte bei ihr wachend, legte Eis
Mit eig'ner Hand ihr auf den kranken Kopf,
Am Kleinſten auch ließ er es nicht gebrechen. —
In einer Nacht, ſie lag im Fieberwahn
Und glaubt' zu ſprechen mit dem Caſſenſchreiber,
„Hat man mein Bildniß heute oft verlangt?
Und war das Haus, wie ſonſt wohl, ausverkauft?“
So fragt ſie — und man glaubte ſie verloren —
Allein der Doctor ruft: „Sie iſt gerettet!“
Und wirklich, nach vier Tagen ging's ihr beſſer.
Da ſtrahlt in Freude Alles um ſie her;
Nun wird das theu're Kind man wieder ſchau'n,
„Die Waiſe“ wieder geben! — Die Collegen,

Vor ihrem Bette waren ſie verſammelt;
Ein Glas ergreifend, welches der Director
Mit feinſtem Bordeaux freundlich angefüllt,
Erhebt Adele ſich und lächelt hold
Und ſpricht: „Euch trink' ich's — Euch gehör' ich wieder!“

VI.

In Eile wollte man beginnen jetzt
Zu ſpielen — doch gerathen ſchien's dem Arzte,
Vorher ihr eine Woche noch zu gönnen,
Damit in freier Luft ſie Stärkung fände.
Ein reicher Fabricant von falſchem Wein,
Senator auch und ein gewandter Schwätzer,
Clorindens, der Coquette, hoher Gönner,
Beſaß in Courbevoie ein grünes Hüttlein,
Wo man zu zwei'n ſich wohl befand. Clorinde
Bot an, ſogleich das Kind dorthin zu bringen,
Damit es ſeine Kräfte wieder ſtähle
Zu neuen Kämpfen und, der Kunſt zurück
Gegeben, die Theatercaſſe fülle.
Man einigt ſich und läßt die beiden zieh'n.

Clorindens Villa war nur klein, jedoch
Ein Garten voller Frühlingsblumen lag
Vor der Veranda weithin ausgedehnt,
Von warmer Juniſonne hell beſchienen.
Dort angelangt, rollt' einen Lehnſtuhl man
Hervor — er nahm Adelen auf — ſie wurde
In weichen Polſtern ganz und gar begraben.
Als nun das friſche Bild ſie vor ſich ſah,
Gewohnt an falſche Blumen nur, ans Licht
Des Gaſes, reflectirt vom Glaſe, rief
Sie aus: „Sieh da, das gleicht ja auf ein Haar

Dem ſchönen Park am End' des vierten Actes!"
Doch überſtrömte bald die Wonne ſie
Des Ortes, wie ſie keinen je geſeh'n!
Durchdrungen von der holden Sonnenwärme,
Berauſcht vom Duft der Blüten ringsumher,
Schloß ſie die Augen, lispelnd: „O, wie köſtlich!"
Und hingegeben ſüßer Mattigkeit
War ſie vom Sitz nicht wieder zu entfernen.
O Gott, wie war das ſchön und gut und lieb!
Jedoch Clorinde, die zur Seite ſtand,
Sie war beſtürzt von ihrem wirren Blicke.
„Geh'n wir ins Haus, Adele —" „O, noch nicht,
Hier laſſ' uns bleiben bis zum Abend, bitte!"
Und als die Sonne war am Untergehen,
Erhob ſie ſich — doch weh! ein leiſer Schauer
Durchbebt ſie, als ſie ſich aufs Lager warf. —
Die freie reine Luft, die Sonnenflamme
Des Junitages, allzu ſtark berührt
Ihr zartes Weſen — neue Fieberglut
Erfaßt ſie in der Nacht — ſie redet irre,
Zur Klarheit kehrt ihr Geiſt nicht mehr zurück,
Und als der Morgen graut', war er entfloh'n.
's war eine Blume, blühend nur im Schatten,
Der erſte Sonnenſtrahl gab ihr den Tod.

Ein Rencontre mit der Rachel.

Zu Anfang der fünfziger Jahre (ich verweilte einige Wochen in Paris) trat eines Morgens ein Bekannter bei mir ein, der früher oft in Deutſchland geweſen und vielen unſerer muſicaliſchen Vereinigungen beigewohnt hatte, jetzt aber als kühner Schwimmer ſich auf den hochgehenden Wogen des franzöſiſchen geſelligen Lebens mit Luſt umhertummelte. „Ich habe Sie“, begann er, „in Dresden mit Eduard Devrient allerlei Dichtungen aufführen hören — er declamirte, Sie begleiteten ihn improviſirend auf dem Flügel. Hier iſt dieſe Gattung von Enſemble unbekannt, höchſtens kommt in den Boulevard-Melodramen Aehnliches vor, wenn der Böſewicht ſich zu einer Mordthat anſchickt und die Geigen dazu tremoliren! — Ich ſprach geſtern der Rachel von Ihren Thaten, und ſie zeigte Luſt zu einem derartigen Verſuch. Sie gibt in den nächſten Tagen eine enorme Soirée — wollen Sie mitthun?“

„Können Sie zweifeln?“ erwiderte ich, „wäre es auch nur, um die berühmte Frau einmal in der Nähe zu ſehen und ſprechen zu hören.“ — „Nun wohl,“ ſagte der gefällige Vermittler, „ich führe

Sie morgen Vormittag zu ihr — und dann mögen Sie ſehen, wie Sie fertig werden. Adr."

Die Rachel empfing uns in einem reizenden Morgenkleide, deſſen Einzelheiten leider meinem Gedächtniſſe entſchwunden ſind — ſie plauderte mit der ihr eigenen Anmuth. Der Introducteur verſchwand und ſie führte mich in ein Boudoir, in welchem ein Piano jedenfalls das unelegantteſte Möbel war. „Wie fangen wir's nun an?" ſagte die gefeierte Künſtlerin, „erklären Sie mir's." — „Da iſt nicht viel zu erklären," entgegnete ich, „Sie recitiren ein Gedicht von Victor Hugo oder einem andern Ihrer großen Lyriker, und ich verſuche dem Gange der Dichtung, ſie muſicaliſch illuſtrirend, wenn ich ſo ſagen darf, auf dem Piano zu folgen." — „Victor Hugo!" rief ſie aus, „ich weiß nichts auswendig von ſeinen Gedichten. Nehmen wir etwas von meinen Dingen, den „Traum der Athalia" zum Beiſpiel." — „Wie es Ihnen beliebt," ſagte ich, „aber ich muß um ein Exemplar von Racine's Tragödien bitten, damit ich nicht nur nachleſen, ſondern auch das Kommende vorher ſchauen kann." Nach wenigen Minuten lag ein wunderbar gebundenes Buch auf dem Clavierpult, und wir begannen.

Diejenigen, die das Glück hatten, die Rachel zu bewundern, werden ſich der Rapidität ihrer Sprechweiſe erinnern; ſie bewahrte zwar im lebendigſten Zeitmaß eine Klarheit und Deutlichkeit, um welche jeder Clavierviruoſe ſie beneiden durfte, aber man mußte doch gewaltig aufpaſſen, um nichts zu verlieren. Ich hatte kaum in einigen höhern Accorden „l'horreur d'une profonde nuit" angedeutet verſucht, als ſie ſchon an der Seite ihrer Mutter Jezabel angelangt war, und als ich der Anrede der ſtolzen Mutter einigen Glanz zu verleihen verſuchte, „heulten ſich ſchon die gierigen Hunde um die lambeaux pleins de sang". So ging es weiter. Im Nu waren wir am Schluſſe angelangt, der ebenſtein ſo unmittelbar in den Dialog hinüberführt, daß ein Abſchluß kaum anzubringen iſt.

„Pardon," ſagte ich, „es iſt mir unmöglich, Ihnen muſicaliſch zu folgen; die Töne bedürfen einiger Momente mehr als die Worte, um irgend etwas Vernünftiges auszuſprechen. Könnten Sie, ich bitte

nochmals um Verzeihung, könnten Sie nicht etwas weniger ſchnell ſprechen?"

Sie zuckte die Achſeln. „Ich will's verſuchen," meinte ſie mit einem Lächeln, deſſen freundliche Abſicht nicht zu verkennen war.

Wir begannen zum zweiten Mal, aber nach einem kurzen Ritardando zu Anfang der Rede kam ſie allzubald wieder ins Tempo primo zurück. Kaum konnte ich eine gelinde Verzweiflung verbergen und wagte die Worte, die Muſik verlangt nun einmal unter dieſen Umſtänden eine langſamere Declamation. Da rief ſie mit großer Lebhaftigkeit aus: „Je suis actrice, je ne suis point une déclamatrice!"

Das Pianino wurde verlaſſen, wir plauderten noch eine Weile, und ſie lud mich wiederholt ein, trotz unſeres kleinen Kampfes auf ihre Soirée zu kommen, was ich denn am folgenden Tage that. Das Theater Français war glanzvoll verſammelt, außerdem eine große Anzahl junger und alter, eleganter und vornehmer Cavaliere. Ein lautes Geſchwirr voller Leben und Reiz! Es wurde geflirtet, gegeſſen, getrunken, getanzt, und ich dankte dem Himmel, unter dieſen Verhältniſſen nicht zum Phantaſiren genöthigt zu ſein. Leider habe ich die Rachel nie wieder geſehen. Die Wiener Burgherren haben mir aber vor ein paar Jahren bewieſen, daß man großer Schauſpieler und Declamator in Einer Perſon ſein und in letzterer Eigenſchaft auch ein Piano neben ſich dulden könne.

Begegnungen mit Holtei.

Als ich während meiner „Lehrjahre“ in Weimar Karl v. Holtei kennen lernte, war er doppelt so alt als ich, ein Verhältniß, das bekanntlich zwischen denselben Personen nur einmal stattfindet, sich nie erneuernd. Trotz der Kluft, die den dreißigjährigen, talentreichen, fast berühmten Mann trennte von dem knabenhaften Schüler Hummel's, verkehrte er öfter mit mir. Die Möglichkeit eines derartigen Umganges liegt in einem Kunstgriffe, welchen ich hiermit enthülle und jungen Leuten empfehle — er heißt: Zuhören. Wenn man geistreiche Menschen, die gern sprechen, nie unterbricht, nur so viel sagt, als nöthig, um ihnen Gelegenheit zu geben, fortzufahren, wird man sie leicht für sich gewinnen — möglicherweise werden sie sogar den schweigenden Zuhörer beredt finden. Man kann unmöglich auf leichtere, nützlichere Weise zu einer derartigen Anerkennung gelangen.

Eines Tages begegnete ich Holtei nicht weit vom Goethe'schen Hause, er schritt wankend auf mich zu und ergriff meinen Arm. Sein Antlitz war hoch geröthet, er sprach laut, gebrauchte vorzugsweise Interjectionen, gesticulirte in großen Zügen — in Einem

Worte: er war, was man hier zu Lande angesäuselt nennt — stark angesäuselt. Niemals noch hatte ich ein solches Schauspiel in nächster Nähe erlebt; es wurde mir etwas bänglich zu Muthe, und ich brachte so schnell, als es eben möglich war, den langen schlanken Dichter auf eine einsame Bank der damals noch wenig angebauten Straße, die nach Belvedere führt. Seine pathetischen, etwas incohärenten Ergüsse enthielten wiederholt einen weiblichen Vornamen, von welchem die böse Welt behauptete, er habe das Vorrecht, den Dichter leidenschaftlich zu interessiren. Als er etwas sprechmüde geworden zu sein schien, brachte ich ihn nach seiner Wohnung und verließ ihn. Nach wenigen Tagen verließ er Weimar; jene Situation aber hatte sich mir in unauslöschlicher Weise eingeprägt.

Lange, lange Jahre vergingen, ohne daß ich in irgend eine Beziehung zu Holtei gekommen war — er hatte den größten Theil seines bunten, schicksalsvollen Lebens hinter sich, als ich in dem interessanten Buche Eduard Hanslick's über das frühere Wiener Concertleben als Anmerkung den Auszug eines Briefes des Dichters an den Aesthetiker fand. Letzterer hatte auf eine Anfrage beziehentlich Hummel's die charakteristische Antwort erhalten: „Ihm (Holtei) hätten alle Clavierspieler ungefähr denselben Eindruck gemacht — er nehme Hummel aus, wenn er phantasirte und besoffen war." Groß und gerecht war meine Entrüstung, denn mein wackerer Meister war der mäßigste, nüchternste nicht allein aller Tonkünstler, aller Menschen gewesen, die ich gekannt. Das regelmäßige, zurückgezogene Familienleben, das er in Weimar führte, gab ihm nicht einmal zu einem sporadischen Excesse Gelegenheit. So ließ ich denn in einer vielgelesenen Zeitung die schlimmen Worte drucken, „ich begriffe Holtei's Aeußerung, nur müsse nach dem Wörtchen „und," das Wörtchen ich eingeschaltet werden."

Gegen Ende der Sechziger Jahre projectirte ich einen Ausflug nach Breslau. Mein älterer Bruder, der meinem Thun und Treiben mit der aufmerksamen Liebe folgte, wie eine junge Mutter dem ersten Lächeln ihres Kindes, schrieb mir: „Du findest Holtei in Breslau — sicherlich hat man ihm deine Aeußerung mitgetheilt — wie wirst du es gegen ihn halten?" Ich war etwas betroffen, jedoch — kommt

Zeit, kommt Rath, sagte ich mir und reiste getrost nach der schlesischen Hauptstadt. Gleich am ersten Abend nach meiner Ankunft traf ich im gastfreundlichen Hause des Stadtraths Franck (Bruder des mir befreundeten trefflichen Tonkünstlers Eduard Franck in Berlin) mit Holtei zusammen. Die vierzig Jahre, die seit unserem ersten Zusammentreffen vergangen, waren im Handschlage ausgelöscht. Er weiß von nichts, sagte ich mir, und horchte wie ehedem dem unermüdlichen, geistreichen Plauderer, der sich, angeregt durch den Hinblick auf vergangene Zeiten, sehr reactionär aussprach. Wer sollte im Alter auch an den Fortschritt glauben? Die goldene Zeit bleibt in alle Ewigkeit für Jeden die Zeit seiner Jugend. Schon am folgenden Abend fand ich Holtei wieder im Franck'schen Hause, zu welchem er in intim freundschaftlichem Verhältnisse stand. Er erzählte eine tolle Geschichte, ich erinnere mich nicht des Inhalts — aber ich war veranlaßt, auszurufen: „Ist das möglich?" — „Glauben Sie, ich sei besoffen?" erwiderte der Dichter. Er weiß es, dachte ich, und es überlief mich eiskalt. Jedoch Holtei erzählte unermüdlich weiter, und nichts konnte im spätern Verlaufe des Gesprächs meine Sorge bestätigen, daß jene sonderbare Frage aus der Wissenschaft meines tecken Angriffs hervorgegangen sei.

Am andern Morgen hatte ich den Besuch eines Breslauers zur Folge — ich trug ihm den ganzen Hergang der Begebenheiten vor und fragte ihn, ob er glaube, daß Holtei eine Anspielung habe machen wollen. „Keineswegs," erwiderte er, „das sagt man so bei uns — es ist ein schlesischer Ausdruck." So recht überzeugt war ich nicht von der Realität eines solchen Provincialismus, indeß durfte ich mich umsomehr beruhigen, als der Dichter sich stets gleichmäßig freundlich und liebenswürdig gegen mich benahm und nichts darauf hindeutete, daß im Hintergrunde auch nur ein leisestes Grollen verborgen sei. Als ich ihm meinen Abschiedsbesuch machte, ersuchte er mich um ein Manuscript — je länger, je lieber. Er machte sich nichts aus kleinen Autographschnitzeln, äußerte er — aber er habe eine Sammlung von längern Arbeiten in der Handschrift der Verfasser. „Was könnte mir schmeichelhafter sein, als Ihr Wunsch," sagte ich,

„aber meine literariſchen Manuſcripte, die ſich freilich durch ihre Seltenheit auszeichnen, verſchwinden ſammt und ſonders im Abgrunde der Buchdruckereien.“ — „Laſſen Sie einen Ihrer künftigen Aufſätze abſchreiben“, erwiderte er, „und ſchicken Sie mir das Manuſcript.“ Dieſe Manipulation erſchien mir ebenſo einfach als zweckmäßig — — ich verſprach die koſtbare Sendung und benutzte nach einigen Monaten die erſte Arbeit, zu der ich Veranlaſſung fand, um mein Wort zu halten. Holtei dankte in den verbindlichſten Worten — man denke ſich jedoch meinen Schauder, als ich an ein Poſtſcriptum gelangte, welches folgendermaßen hieß: „Und er war doch beſoffen — freilich durch ſeinen eigenen Champagner, den er uns mit wahrer Verſchwendung angeboten!“

Hatte Holtei von meiner Unart in Breslau ſchon gewußt? Iſt er erſt ſpäter damit bekannt geworden? Ungelöſt wird dieſe Frage durch alle künftigen Jahrtauſende ſich hinziehen. Freundlich und geſcheit benahm er ſich in jedem Falle. Vielleicht war die Erinnerung an jenen Vornamen, der ſich mit der meinen an ſeine irdiſche Schwäche verband, von beſänftigender Wirkung auf den gutmüthigen Dichter geweſen, der ein ſo wechſelvolles Leben durchlebt hat und wohl mit dem weſtöſtlichen Dichter an der Pforte des Paradieſes ſagen durfte:

Nicht ſo vieles Federleſen!
Laß' mich immer nur herein;
Denn ich bin ein Menſch geweſen,
Und das heißt ein Kämpfer ſein.

Die Zauberflöte auf dem Kölner Stadt-Theater

am 7. October 1883.

Die Aufführung des Mozart'schen Meisterwerkes am verganzenen Sonntag war ein künstlerisches Ereigniß und wurde von allen Seiten als ein solches aufgefaßt. Sie war die reife Frucht gemeinschaftlichen liebevollen Wirkens einer auserwählten Schar vocal-dramatischer Talente, die Director Hofmann die Einsicht und das Glück gehabt, hier zu vereinigen. Nicht durch stürmische, zuweilen ans Unstatthafte grenzende Beifallssalven zeichnete jener Abend sich aus — wohl aber durch ein so pietätvolles, lautloses Hinhorchen, durch eine so ununterbrochene innige Theilnahme, durch eine so gehobene, man könnte sagen, verklärte Stimmung des übervollen Hauses, daß man sich in einen kleinen Kreis Gleichgestimmter versetzt fühlte, der mit voller Hingabe sich um einen auserlesenen Menschen versammelt. Capellmeister Mühldorfer möge für sein Wirken und als Repräsentant der Mitwirkenden den allseitigsten Dank einernten für die glücklichen Stunden, die uns von Künstlern beschert worden, welche sich selbst glücklich fühlen mußten in ihrem so gelungenen Thun. Ein Werk wie die Zauberflöte so aufzuführen, daß die Wiedergabe in harmo

niſchem Verhältniß zur Bedeutung desſelben ſtehe, iſt eine der ſchwierigſten Aufgaben auf dem Gebiete der Oper. Hier handelt es ſich darum, nur mit den lauterſten Mitteln zu wirken, jedes allzu ſcharfe Hervortreten der Individualität zu vermeiden, dem Tondichter in ſeiner reinen Größe möglichſt gerecht zu werden. Schon vom elementarſten muſicaliſchen Standpunct aus ſind die Schwierigkeiten ungewöhnlich. In unſerer nicht nur in der Welt der Tonkunſt an Diſſonanzen ſo überreichen Zeit kommt es im Allgemeinen auf ein Hundert mehr oder weniger dergleichen kaum an, ſie gehen in der Maſſe faſt unbemerkt unter. Anders hier, wo nicht ein Nötchen unrein ſein darf, wenn es nicht, wie ein falſches Wort in einer Goethe'ſchen Dichtung, aufs unangenehmſte berühren, wenn nicht der himmliſche Wohlklang dieſer Töne darunter leiden ſoll. Und nun das Eingehen in die Tiefe des Ausdrucks, in die feſte, aber nie übertrieben gefärbte Charakteriſtik der Perſonen, in das dramatiſch-kunſtreiche Ineinandergreifen und Zuſammenwirken derſelben! Je mehr man ſich dieſen Betrachtungen hingibt, je ſchwieriger erſcheint ein ſchönes Gelingen. Aber wahrlich, die Aufgabe iſt ihrer Mühen wert! Hat das menſchliche Genie in irgend einer Sphäre ein vollendeteres Werk geſchaffen, als dieſes in ſeiner äußern Erſcheinung ſo beſcheidene Singſpiel? Schwerlich. Alle größten Anſprüche, die an den dichtenden Geiſt gemacht werden können, ſie finden ſich hier erfüllt in der vollſtändigen, keinen Augenblick ermattenden Kraft, die hervorgeht aus der Vereinigung reichſter, unerſchöpflicher Erfindung und höchſter Macht der Kunſt. Unverwüſtliche Friſche und Anmuth eines nie verſiegenden Melodienſtromes, Knappheit der Formen bei voller Entwicklung deſſen, was auszuſprechen beabſichtigt iſt, eine bis in den leiſeſten Ton des einzelnen Inſtruments, des einzelnen Accords ſich zeigende Sparſamkeit der Mittel, die dieſen dann eine um ſo unfehlbarere Wirkung verleiht, daneben eine ſolche wunderbare Macht der Combination, daß ſie ſich wie der naivſte Erguß anhört; überall eine Reinheit des Geſchmacks, die in keiner Note ſich verleugnet — und über Allem ſchwebend die unbegreiflichſte Schönheit, wie ſie eben nur aus der Harmonie aller kleinſten Theile hervorgehen konnte.

Nie würde man fertig werden, wollte man alles aussprechen, was sich da Herrliches, Staunens- und Liebenswerthes zusammenfindet. Ein langes Leben und ein hingebendes Versenken in ein solches Kunstwerk reichen nicht aus, das Verständniß desselben zu erschöpfen. Aber gesegnet sei auch der alte Schikaneder oder wer es gewesen sein mag, der das vielgehöhnte vortreffliche Textbuch geschaffen. Allerdings, wenn man citirt, daß „Tod und Verzweiflung" sich nicht logisch folgen — daß „von Sinnen sein" keinen Aufenthaltsort bezeichnet — daß „Verbrechen und Tugend" sich schwer in derselben That vereinigen lassen, und was dergleichen mehr sich vorfindet, so mag man dazu lächeln, wenn wir Deutschen auch in unsern Opernbüchern, sie mögen Uebersetzungen oder Originale sein, an das Außerordentlichste gewöhnt worden sind. Das alles verhindert nicht, daß kein zweites Opernbuch da ist, welches einem Mozart gestattet hätte, über allem Irdischen zu schweben und doch das allgemeine, echt Menschliche zu malen. Wo gäbe es reinere Gestalten als Sarastro, Tamino, Pamina, ungetrübtere? Welch ein Naturbursche hält den Vergleich aus mit Papageno, der so liebenswürdig in der Befriedigung der Lebensbedürfnisse auch den Inhalt des Lebens sieht! Und die nächtlichen Gestalten, wie verschwinden sie in ihrer Machtlosigkeit gegen das hohe, reine Menschenthum, das allerdings nur in einer Zauberoper so siegreich sein kurzes Leben vollenden kann! Man wende nicht ein, daß die einfach verknüpften Scenen für den Gebildeten langweilig seien; — es ist nicht wahr, man folgt ihnen gern — der Weisheitstempel ist keineswegs läppisch — die Feuer- und Wasserpromenade mag noch so ungeschickt dargestellt werden, man betrachtet sie nicht scherzhaft — und der Verwöhnteste behält ein Lächeln übrig für die unverwüstlichen Ergüsse Papageno's. Und nicht ein Moment, der auf den feinern Sinn beleidigend wirkte — das jüngste Mädchen, der müdeste Greis, sie werden mindestens erfrischt und erheitert das Theater verlassen. Schließlich würde ohne dieses Buch Mozart die Zauberflöte nicht componirt haben — kann man sich aber die deutsche Oper, ja, die deutsche Musik denken ohne die Zauberflöte?

Tadeln ist eine so leichte Sache, daß es kaum der Mühe werth,

vollends, wenn man beglückend Schönem gegenübersteht. Eine kleine Ausstellung sei aber doch auch heute gestattet — sie betrifft die Cadenz der drei Damen am Schlusse der Introduction. Sie ist allerdings von Mozart niedergeschrieben, aber auch wieder gestrichen worden — und da sollte man sie nicht aus dem Manuscript hervorholen. Mozart war nicht nur der einzige Tondichter, er war auch der strengste Selbstkritiker — das beweisen seine Werke.

Beſuche im Jenſeits.

Es war früher Morgen, halb wachend, halb träumend gedachte ich ſo mancher Freunde; älterer, die mir wohlwollend geſinnt, gleichaltriger, die mir treue Genoſſen geweſen — alle hatten die Erde verlaſſen, verlaſſen für immer. Eine unendliche Sehnſucht überkam mich — ich rief mir ihre Geſtalt, ihr Weſen zurück — „könnte ich ſie doch einmal wiederſehen!“ — ſagte ich zu mir ſelbſt — „welch eine Freude, welch ein Glück!“ »Du ſollſt ſie wiederſehen,« ſprach ein holder, in den Lüften ſchwebender Knabe zu mir, der die Züge meines kleinen Enkels Felix trug — »ich bin geſandt, dir's zu verkünden.« »Wie, wann, wo?« rief ich aus. »Hierauf kann ich nicht antworten,« entgegnete der Knabe, »nur dies: zwölfmal iſt dir vergönnt, dorthin zu gelangen, wo die Erſehnten ſich befinden — kurze Zeit nur darfſt du verweilen — benutze ſie — leb' wohl!«

Als ich die Augen aufſchloß, ſtarrte ich verwundert die nüchternen Wände meines Schlafgemaches an.

I.

Plötzlich war ich — dort! Wie ich hingekommen, weiß ich nicht. Kaum wunderte ich mich, nichts davon gespürt zu haben, denn, sagte ich mir, wir machen täglich eine so weite Reise, ohne es zu fühlen, ja, ohne scheinbar von der Stelle zu kommen — warum sollten andere Ortsveränderungen nicht auf ähnliche Weise vor sich gehen? Die Hauptsache ist — ich war dort.

Wo? wird der wißbegierige Leser freundlich fragen — leider kann ich nur wenig darauf erwidern. Ich fühlte ebenen Boden unter mir, athmete leicht in lauer Luft und sah blauen Aether, wohin ich den Blick sandte. Alles das blieb sich gänzlich gleich bei allen Besuchen, die mir in der Folge vergönnt waren. Doch bin ich seit überzeugt, daß ich nichts erschaute, weil ich nicht durfte. Es bekümmerte mich nicht — im Gegentheil, nie bin ich heiterer gewesen. War ich doch sicher, verehrten und geliebten Menschen zu begegnen.

Während weniger Minuten war ich vorangeschritten aufs Geradewohl, als ich in einiger Entfernung Spohr's, des französischen Malers Ingres und Heinrich Heine's ansichtig wurde. Der letztere trennte sich schnell von den Gefährten, kam mir entgegen und rief aus: „Aber Hiller, wie kommen Sie hieher? Und," fügte er hinzu, nachdem er mich näher betrachtet, „Sie gehören ja noch gar nicht an diesen Ort!" „Das ist der Humor davon," erwiderte ich — „wahrscheinlich ist mein Kommen Ihnen klarer als mir." „So, so," sagte Heine gedehnt und mit langsam prüfendem Blicke. „Nun," ergriff ich das Wort, „hoffentlich freuen Sie sich ebenso sehr, mich zu sehen, als ich mich glücklich schätze, Ihnen wieder zu begegnen." „Das ist eine kitzlige Frage," erwiderte er, „Sie scheinen mir seit Paris keine Fortschritte gemacht zu haben. Ja nicht zu viel wissen wollen! wissen ist ungesund. Lange ist's her, daß ich Sie zuletzt sah", fuhr er fort. „Dazumal waren Sie leider sehr elend," rief ich bewegt aus. „Was wissen Sie davon?" entgegnete er lachend. „Ihr nanntet das elend, weil mein Leib schwand, weil man mich brannte, folterte, mißhandelte.

Habe ich denn einen Augenblick den Kopf verloren? Hab' ich Euch nicht die schönsten Verse gemacht? Und obendrein, das Beste, was ich dachte, hab' ich für mich behalten, und that sehr klug daran. Seitdem ich hier bin, ist mir klar geworden, daß ich viel zu gescheit war für Euch da drunten." „Allzu großer Bescheidenheit scheinen Sie sich auch hier nicht zu befleißigen," warf ich ein; „es freut mich, denn diese Tugend würde Ihnen schlecht stehen." „Eine schöne Tugend!" rief Heine, „glauben Sie mir, wenn man da drunten dem Volke einen kleinen Finger Bescheidenheit reicht, so nimmt es nicht nur die ganze Hand, es nimmt beide Hände und Arme dazu und bindet sie Ihnen auf den Rücken, nicht einmal wehren können Sie sich." „Aus Erfahrung wissen Sie das nicht, lieber Heine," antwortete ich, „und profitiren kann ich auch nicht von Ihrer Weisheit, bin schon zu alt. Doch, ich darf nicht länger anstehen, Spohr und Ingres zu begrüßen — höflich ist man doch wohl auch hier zu Lande." „Man ist, wie man ist," sagte Heine, „Höflichkeit setzt immer noch ein Stück Komödie voraus. Kommen Sie!"

Die trefflichen Männer schienen im ersten Augenblick überrascht, mich so zu sehen; für mein Auge hatten sie sich gar nicht verändert, sie erschienen mir so frisch und kräftig wie je. Ingres gedachte der Zeiten in Rom, als er Director auf der Villa Medici gewesen. Die Liebe zur Musik hatte er sich erhalten und bezeigte sich hocherfreut, mit Männern zu verkehren, deren Schöpfungen ihn einst entzückt hatten und — noch entzücken. „Sie hatten stets ein vortreffliches Gedächtniß," sagte ich, „und genießen das alles jetzt in der Erinnerung? Oder macht man hier Musik?" „Das wohl kaum, wenigstens nicht, wie Sie es verstehen," erwiderte er. „Aber wir dürfen zuweilen auf die Erde, und das benutze ich hier und da". Seltsam war es, daß mich dort oben nichts in Verwunderung setzte, ich mochte hören, was es sei. So frug ich denn Ingres ohne Weiteres, ob ihn seine musicalischen Besuche bei uns befriedigten. „Sie wissen," antwortete er lächelnd, „ich war stets in gewisser Weise leicht zufriedengestellt, sonst hätte ich nicht so viel Violine gespielt. Vielleicht bin ich jetzt anspruchsvoller geworden. Doch gefiel

mir manche Aufführung — nur was man aufführt, mißfiel mir bisweilen. Ich habe nicht die Ueberzeugung gewinnen können, daß alles, was man in meiner Kunst jetzt Fortschritt nennt, ein Fortschritt sei — und in Ihrer Kunst geht es mir nicht anders. Aber ich spreche viel zu viel von Musik in Gegenwart unseres Spohr. Wenn es Sie interessirt, zu erfahren, wie man hier musicalische Kritik übt, Sie finden Meister genug, die Sie darüber aufklären können — vielleicht werden Sie aber nicht immer Freude daran haben." „Er wird sich alle Mühe geben," rief Heine aus. „Sie, lieber Heine," sagte ich, „Sie treiben doch hoffentlich hier keine musicalische Kritik mehr? Hat denn Musik Sie wirklich je interessirt?" „Nur in ihren Repräsentanten," antwortete er, indem er mich mit einem etwas ironischen Lächeln ansah. Ich machte einen tiefen Bückling. „Im Ernst," fügte er hinzu, „mich interessirten die Musicanten — die Tonkünstler, wenn Sie das lieber hören. Ein seltsames Volk! Bedeutender, als sie es wissen, und unbedeutender, als sie es glauben. Was sie halb unbewußt hervorbringen, hat mir oft imponirt, und wenn sie bewußt gescheit sein wollen, reden und treiben sie gar viel dummes Zeug. Am meisten unterhielt mich stets die ungeheure Wichtigkeit, die sie ihrem Thun beilegen. Das ist auch gut, denn wenn sie es nicht so ernst nähmen, würde es ihnen vielleicht schal vorkommen — und dann, werden sie nicht von einer Masse verrückten Volkes in ihrer Meinung bestätigt?"

Spohr, der bisher in Ruhe aufmerksam zugehört hatte, erhob jetzt seinen schönen Kopf und sagte: „Und warum sollten wir denn unsere Kunst nicht ernst nehmen? Eine Kunst, die von den größten irdischen Dingen das voraus hat, daß sie nur beglückend wirkt und ihre Wohlthaten über Beschränkte und Gescheite, über Arme und Reiche, über Hohe und Niedrige verbreitet. Wissen Sie, lieber Heine, warum Sie sich nichts aus ihr gemacht haben? Weil sie nicht satyrisch sein kann, nicht kritisch, nicht aufklärend — weil sie Spott nicht auszusprechen vermag." „Ihn aber hervorruft," unterbrach Heine leise. — „Wohl, wenn sie schlecht ist," fuhr Spohr fort, „und schlecht im sittlichen Sinne vermag sie kaum zu sein; langweilig, leer, ungeschickt, frivol — was bedeutet aber ihre Frivolität zu der der

Literatur? Wenn ſie moraliſch herunterkommt, geſchieht es durch die Worte der Dichter — nicht durch die Ihrigen, lieber Heine, denn was man von Ihren Gedichten componiren kann, iſt wunderſchön — und daß man es kann, iſt nicht das, was am wenigſten für ſie ſpricht."

Diesmal war ich verwundert, denn nie hatte ich Spohr ſo lange hinter einander ſprechen hören, er müßte denn etwas erzählt haben. Auch Heine ſchien überraſcht, aber nicht unangenehm berührt. „Verehrter Meiſter," ſagte er, „wir ſind ja über dies alles gänzlich im Klaren — ich wollte nur unſerem Gaſte einige Aufmerkſamkeit erzeigen. Auch kann ich nicht leugnen, daß mich zuweilen Sehnſucht ergreift nach dem alten Gewande, nach den alten Gewohnheiten. Ach, es iſt gar nicht ſo übel da drunten, wo man ſich etwas luſtig machen kann über ſo Viele und ſo Vieles. Fragen Sie Hiller, ob es ihm nicht wohlgefiel, mit mir auf dem Boulevard des Italiens zu ſchlendern und einigen Unterricht von mir zu nehmen — in der Bosheit. Auch war es nicht ſo ſchlimm gemeint — mehr Spaß am Witz als Schadenfreude über den, den er traf. Was hätte ich auch mit all dem närriſchen Zeug anfangen können, das mir ſtets durch den Kopf ging!"

Ich lächelte über Heine's Worte — als ich ihm aber antworten wollte, fand ich mich plötzlich an meinem Schreibpult ſitzend — nervös aufgeregt — wahrſcheinlich durch die übermäßig ſchnelle Reiſe.

II.

Wieder war es Heine, dem ich zuerſt begegnete. Sich viel umherzutreiben, war ihm in jungen geſunden Jahren Bedürfniß geweſen, auch hier ſchien es ſo zu ſein. „Wie oft dürfen Sie uns denn hier heimſuchen?" frug er, als er meiner anſichtig wurde. — „Zwölfmal," erwiderte ich — „allzuwenig, denn der größte Theil derjenigen, die ich verehrend liebte und liebe, iſt hier — und da iſt's fraglich, ob ich alle finden werde, abgeſehen von ſo Manchen, die ich nur

aus ihren Thaten und Werken kenne." „Wen Sie drunten nicht persönlich gekannt haben, der bleibt Ihnen hier unsichtbar," sagte Heine, „aber Sie werden mehr Bekannten begegnen, als Ihnen lieb ist. Ein Vorschlag zur Güte! ich bin zwar vielleicht kein Virgil und Sie sind sicherlich kein Dante, aber ich könnte doch zuweilen Ihren Cicerone machen. Wenn Sie mich brauchen, bedarf es nur eines starken Meingedenkens, ich bin dann schnell bei Ihnen, wenn ich nicht gerade abwesend." „Reisen Sie häufig," frug ich, „ziehen Sie weit umher?" „Lieber Hiller," sagte Heine mit der Gravität eines Schuldirectors, „seien Sie froh, daß Ihnen gestattet ist, uns hier zu besuchen, und geben Sie sich nicht die überflüssige Mühe, mehr erfahren zu wollen, als Ihnen zu wissen vergönnt ist. Sie kennen mich, ich war nie ein Geheimnißkrämer, doch es gibt Schranken, die ich nicht überspringe — weil ich nicht darf und weil ich nicht kann. Nur das muß ich Ihnen sagen, weil Sie sonst vielleicht zuweilen in Verlegenheit kommen könnten; — was unten vorgeht, das wissen wir — keiner Ihrer dummsten Streiche, wenn ich so sagen darf, bleibt dem verborgen, der sich noch halbwegs für Sie interessirt — aber — es schadet Ihnen nicht, wir sind hier eben so streng wie nachsichtig." „Darf ich nicht eine Frage an Sie richten," sagte ich, „eine sehr gerechtfertigte, denn ich habe von jeher ein starkes faible für Sie gehabt — sagen Sie mir — Frauen gibt es hier nicht?" „Keine," antwortete er. Ich stockte einen Augenblick — dann sagte ich: „Wie können Sie es aber ohne weiblichen Umgang aushalten? Die Frauen haben Ihnen zwar viel zu schaffen gemacht —" „Ich habe ihnen viel zu schaffen gemacht", unterbrach mich Heine, „und sie haben mich zuweilen dafür gestraft, aber doch sehr glimpflich sind sie mit mir umgegangen. Unter uns gesagt, ich war und bin noch immer der Meinung, daß die Frauen besser sind, als wir — sie kommen auch schneller voran!" „Wie meinen Sie das?" unterbrach ich ihn. „Ich meine gar nichts," sagte Heine, „ich wollte nur sagen, daß ich für lange Jahre an meinen Erinnerungen, guten und schlimmen, genug habe und ihre Abwesenheit nicht beklage. Die Zeit vergeht hier unglaublich schnell — wenn auch nicht in Ihrem Sinne —

und von der Zukunft hoffe ich das Beste.“ „Also das Hoffen haben Sie mit hieher gebracht,“ sagte ich, „das freut mich ungemein, denn aufrichtig gesagt —“ „Wen möchten Sie zunächst sehen?“ unterbrach mich Heine mit sanfter Ungeduld, „ich wette, Felix Mendelssohn oder Chopin? Die verkehren hier viel mit einander. Bezüglich des erstern hatte ich einige Gewissensbisse, als ich eintraf, er kam mir aber überaus freundlich entgegen und wir verständigten uns sofort. Sehen Sie, dort steht er.“

„Ich wußte schon, daß du hier gewesen, altes Drama,“ rief Mendelssohn, durch die scherzhafte Anrede heitere Zeiten unseres Beisammenseins bezeichnend, „sei willkommen!“ „Es ist hübsch, daß dir die seltene Gunst zu Theil geworden, uns besuchen zu dürfen — Euch zu sehen und zu hören wird uns leicht gemacht. Aber Ihr seid leider selten anziehend genug, um uns anzulocken, nicht wahr, Chopinski?“ Lächelnd trat dieser näher und sagte: „Du weißt, wie kritisch Mendelssohn von jeher war — Recht hatte er zwar, man gestand es ihm nur nicht gern zu. Uns freut es aber, daß du fortfährst, thätig zu sein, obschon dir nicht viel Ermunterung geschenkt wird.“ „Altes Drama,“ nahm Felix das Wort, „du schriftstellerst ja gewaltig, hast meine Briefe drucken lassen mit Haut und Haaren! Muß denn Alles unter die Leute? Und Compositionen aus meinen Knabenjahren hat man herausgegeben, wozu? wozu? Das ist freilich nicht deine Schuld. Doch treiben sie es jetzt so, daß Ihr allwöchentlich ein Auto-da-fé veranstalten solltet, um Alles zu vernichten, was Ihr selbst nicht für lobenswerth haltet — es bleibt dann immer noch genug von dem, was Ihr dafür haltet und — was es doch nicht ist. Warum siehst du mich denn so sonderbar an?“ „Ich freue mich Eures jugendlichen Aussehens,“ sagte ich, ihm und Chopin zunickend, „wie gern möchte ich Eure Hände drücken! Das geht aber nun einmal nicht an. Warum mußtet Ihr so früh uns im Stiche lassen?“ „Beide sind wir zur richtigen Stunde ausgewandert,“ sprach Felix, „wie denn Jeder genau so lange athmet, als es ausreicht und gut ist — davon kannst du in Zukunft überzeugt sein, und daß es eben so thöricht, den Tod zu wünschen als zu fürchten.“ „Ihr habt gut reden,“ sagte

ich, „wenn man so fortlebt in den Seelen der Menschen wie Ihr, und sich davon obendrein täglich überzeugen kann! Wir fehlen Euch nicht, Ihr fehlt uns! Und wie sehr, das wißt Ihr selbst am besten.“ Ich wollte dabei auch Heine einen Blick zuwerfen — doch er war verschwunden. „Das Beste von uns“, unterbrach mich Chopin, „ist Euch ja geblieben — machtet Ihr nur bessern Gebrauch davon! Sähe man hier die Sachen nicht so ruhig an, Ihr gäbet oft genug Gelegenheit zum Schelten. Was haben sie nicht gegen Felix schon Alles vorgebracht! Und wären es nur die dummen Jungen, die bêtards, die nicht acht anständige Tacte zusammenleimen können — mit der Dummheit muß man Mitleid haben! Aber auch gescheite Leute thaten mit, freilich nicht aus Ueberzeugung, sondern aus Neid.“ „Laß doch das arme Drama ausschnaufen,“ nahm Mendelssohn das Wort, „um das zu erfahren, braucht er nicht zu uns zu kommen. Sieh',“ fuhr er fort, „es gibt ein Ewiges, wenn es auch da drunten oft schnell verschwindet, und es gibt ein Nichtiges, wenn es auch dort zuweilen durch Jahrhunderte zieht, und im erstern wohnt das Glück, ich meine das irdische Glück — Manche besitzen es, ohne es zu würdigen, und Manche vermissen es, ohne es zu erkennen. Das bedenke!“ „Lieber Felix,“ sagte ich, „ich kann nicht beurtheilen, auf welcher Höhe der Erkenntniß du jetzt stehst — du gibst dich ja, wie wenn gar nichts vorgefallen wäre, seit wir uns zuletzt gesehen. Und so scheint mir, du seiest immer noch in einem großen Irrthum (pardon!) befangen, indem du die Gaben, die dir verliehen worden, für eine Art von Gemeingut hältst. Du meinst, es sei unmoralisch, wenn man's nicht gut macht, während es doch Folge der Unfähigkeit ist.“ „Da wären wir also wieder auf dem alten Punct angelangt,“ erwiderte der Freund, „und was du Irrthum nennst, ist noch immer meine Ueberzeugung. Sieh umher, wie Viele findest du, die ohne Nebenabsichten handeln, handeln in der breitesten Bedeutung des Wortes! Sie wollen bedeutend sein, originell sein, Aufsehen machen, es Diesem oder Jenem nachthun, dies oder das erlangen, fortschrittlich erscheinen, der Himmel weiß, was noch alles sich in ihnen regt — haben sie sich aber ernst gefragt, was sie zu leisten im Stande

sind? Haben sie ihr Bestes gethan, um es leisten zu können? Unehrlich sind sie, betrügen sich und wollen die Andern betrügen. So lange sie nur sich betrügen, empfinden sie es nicht so bald — ist es ihnen aber gelungen, Andere hinter's Licht zu führen, dann kommt der Katzenjammer. Aber sie können nicht mehr zurück und kommen nicht wieder ins Reine!" „Du nimmst als selbstverständlich an," sagte ich, „daß es Jedem gelinge, sich selbst zu erkennen, aber das »Erkenne dich selbst« bleibt trotz alledem die höchste Stufe der Weisheit. Es mag nicht so schwer sein, zu erkennen, was man vermag im gegebenen Moment; aber es scheint mir unmöglich, zu ergründen, wie weit man gelangen könne, und zwar nicht nur in der Macht nach außen, auch in der nach innen." „Das Leben," erwiderte Felix, „die Gegenwart, die Zukunft setzen sich aus Momenten zusammen — wer in jedem gegenwärtigen Moment ehrlich ist, ist es für alle Ewigkeit. Nur aus der Ehrlichkeit erwächst die Persönlichkeit — die Lüge vernichtet sie. Aber im Grunde sind wir ja einig, Drama, dir blieb die Gewohnheit, mit mir zu streiten. Seit du alt geworden, scheinst du mir jedoch zahm geworden zu sein. Mit den Lebenden verkehrst du friedlich und von den Todten schreibst du nur Gutes." „De mortuis," unterbrach ich den Freund, „du weißt das — weißt auch, wie falsch es ist. Ich suche mir eben die aus, von denen ich hauptsächlich Gutes zu berichten habe. Diejenigen, deren schlimme Thaten die Nachwelt kennen muß, die habe ich nicht gekannt, ich danke dem Himmel dafür — und das nichtsnutzige Gesindel, dem Keiner sich entziehen kann, das vergesse ich, während es lebt, wie vielmehr, wenn es — kommt es denn hieher zu Euch?" „Es geht die Wege, die ihm vorgeschrieben sind," sagte Chopin, „e più non dimandare." „Wenn ich Euch so reden höre, fallen mir die Tage in Düsseldorf ein — da machte ich mir's auch bequem, während Ihr Euch zanktet, und dachte mir mein Theil dabei. Damals sprach ich freilich noch nicht so gut deutsch wie jetzt. Mit der Zeit macht man Fortschritte. Glaubst du, Hiller, daß ich deine Briefe gelesen habe?" „Wirklich, von A bis Z?" rief ich aus. „Es ging schneller, als du denkst," sagte Chopin. „Was du von mir geschrieben hast —" Gern hätte

ich eine Meinung erfahren — aber die Gattin empfing mich mit der Frage: „Wo bist du denn heute so lange geblieben?“

III.

Ich machte diesmal von Heine's Vorschlag keinen Gebrauch und überließ es dem Zufall, mich zu führen; er war mir günstig. Zwei Gestalten sah ich herankommen, deren edle Physiognomieen mir bekannt waren, doch mußte ich einige Augenblicke nachsinnen, um meiner Sache sicher zu sein. Cornelius war es mit Wilhelm von Schadow, ich hatte sie als ältere Männer zuletzt gesehen, jetzt trugen ihre ausdrucksvollen Züge die ganze Frische reifer Jugendlichkeit. Ich stellte mich vor, meinen Namen nennend, mit der desinvoltura eines Premierlieutenants — sah aber schnell, daß es hier überflüssig — das Gedächtniß aller, welchen mich ein glückliches Geschick entgegen führte, war wunderbar — Längstvergangenes war ihnen gegenwärtig. „Erinnern Sie sich noch“, wendete ich mich an Schadow, „der mir unvergeßlichen Tage, während welcher ich Ihre Gastfreundschaft genoß? Sie ließen mich mit so viel Güte und Offenheit Theil nehmen an den Ueberzeugungen und — an den Zweifeln, die Sie bewegten, und ließen sich meine laienhaften Einwürfe gefallen, mochten sie Ihre Kunst oder Ihren Glauben betreffen.“ „Meine religiösen und künstlerischen Ansichten hingen eng zusammen,“ erwiderte Schadow, „enger, als Viele begreifen mochten. Und doch meine ich tolerant, was Ihr so nennt, gewesen zu sein — toleranter, in manchem Sinne, als mein edler Freund hier.“ „Tolerant sein zu wollen,“ sagte Cornelius, „das ist mir nie eingefallen. Wenn man alle Kraft, die man besitzt, angewandt hat, um vom Ahnen zur Ueberzeugung zu gelangen, kann man wahrlich denen keine gefälligen Dinge sagen, die das Gegentheil von dem thun, was man für's Rechte hält. Wäre ich jetzt noch bei Euch da drunten, Ihr solltet noch ganz andere Dinge zu hören bekommen, so wenig es helfen würde. Denn Ihr macht Geld, die Hülle und Fülle, und das ist ja die Hauptsache.“ „Sie

meinen doch mich nicht, verehrter Meister," frug ich scherzend, „ich mache aber auch keine Bilder." „Schade," sagte Schadow; „doch haben Sie wenigstens die Beruhigung, keine schlechten Capitalanlagen zu veranlassen. Denn ich bin überzeugt, viele der »Theuersten« werden einst sehr wohlfeil werden. Doch freut es mich, daß in meinem alten Düsseldorf noch so manches Gute und Schöne geleistet wird, obschon das Nest ja zu einer bedeutenden Industriestadt geworden ist. 's ist auch ganz hübsch, daß die Industrie versucht, von der Kunst zu lernen, wenn die Kunst nur nicht bei der Industrie in die Schule geht. Seine Kunst bleibe dem Künstler das erste Bedürfniß, wenn er sie auch zur Befriedigung seiner Bedürfnisse verwenden muß." „Sehen Sie," ergriff Cornelius das Wort, „wie die Rebe langsam emporwächst und alles an sich zieht und in sich aufnimmt, was die Elemente ihr Brauchbares bieten — die Glut der Sonne verarbeitet sie und es wird zum köstlichen Wein, zum Labsal der Menschen. Die Reblaus kann die Rebe zerstören, das ist ein Unglück — aber den Wein industriell fabriciren, das ist ein Verbrechen." „Sie sehen die Meinen in Düsseldorf," lenkte Schadow ein. „Ich liebe sie," erwiderte ich. „Sagen Sie ihnen," fuhr er fort — „doch nein, sagen Sie nichts — jene wissen, daß ich in Ewigkeit treu ihrer gedenke." „Möchten meine drei Reiter ein Phantasiebild bleiben," rief Cornelius mir zu, „ich fürchte, Ihr werdet noch Schlimmes erleben!" „Sie scheinen mich zu verabschieden, theurer Meister!" sagte ich, „werde ich Sie nicht mehr wiedersehen?" Sie winkten mir freundlich und — ich war allein. — Sinnend blieb ich stehen, da hörte ich hinter mir die Worte: „Also wieder nicht?" „Das kann nur Thalberg sein," sagte ich halblaut, wendete mich um und vor mir stand der aristokratischste aller Pianisten (jenen fragenden Ausruf hatte er einst längere Zeit im Munde geführt, indem er ihn mit humoristischem Eigensinn bei jedem der zahllosen Anlässe wiederholte, wo von irgend einem kleinen oder größern Ausspruch oder Vorhaben wieder Abstand genommen wurde). „Sie haben sich ja fabelhaft gut conservirt, Thalberg," rief ich aus. „Schön und gar nicht theuer," entgegnete er schelmisch, „ich trinke immer nur von meinem eigenen

Wein, für welchen ich auf der Pariſer Ausſtellung den Preis erhalten habe. Wir begegneten uns damals bei Roſſini, erinnern Sie ſich?“ „Verſteht ſich,“ ſagte ich, „aber lieber gedenke ich doch Ihres erſten Auftretens in Paris, jenes Concerts in der Italieniſchen Oper, wo Sie das Entzücken der Menſchen waren und das Aergerniß der Clavierſpieler. Was hat Ihnen eigentlich mehr Spaß gemacht?“ „Sie verkennen mich, alter Freund,“ erwiderte er, „ich war ein aufrichtiger Bewunderer von Chopin und von Liszt und es that mir leid, daß ſie mich nicht mochten. Aber ändern konnte ich mich deshalb nicht, auch hätte ich den Leuten nicht zumuthen mögen, mich auszupfeifen. Am liebſten wäre ich dem ganzen Schwindel fern geblieben und hätte mein Wiener Leben fortgeführt; aber die Meinen wünſchten, ich möchte durch ein wenig Berühmtheit meinem Namen etwas von dem Glanze erwerben, der mir, von wegen der Moral, von anderer Seite nicht zu Theil geworden. Daß ich mir etwas Geld erſpielen möge, ſchien ihnen auch ſehr angemeſſen.“ „Sie ſind immer noch der Alte,“ ſagte ich. „Wohl, ſo lange ich mit Ihnen converſire,“ antwortete er; „aber ich gehöre jetzt zu den hommes-sérieux, was denken Sie!“ „Ich denke, daß Sie, wie Maria Stuart, viel beſſer waren als Ihr Ruf! Denn es klingt mir noch in den Ohren, wie Sie ſich ein paarmal am Clavier mit wahrer Innigkeit, mit feuriger Freude der Bewunderung ſchöner Muſik hingaben und ſie mit herrlichem Ausdruck vortrugen. Warum haben Sie ausſchließlich Ihre Sachen öffentlich geſpielt?“ „Mußte ich nicht mich den Leuten vorführen?“ erwiderte er, „mußte ich nicht meine Empfindungen zur Geltung bringen, wenn ich mich überhaupt zur Geltung bringen wollte? Denn meine Phantaſieen ſpielte ich doch ſehr anſtändig, das müſſen Sie mir zugeſtehen!“ „Niemals habe ich wieder das Clavier ſo klingen hören, wie unter Ihren Fingern,“ rief ich aus; „niemals ſolche Wirkung eines Pianiſten erlebt mit weniger Oſtentation. Sie ſtellten das künſtleriſch verkörperte oder vielmehr verklärte Gentlemanthum dar, nobler, als es im ganzen Alt-England zu finden iſt. Deswegen ſchwärmten auch die Engländer ſo für Sie, und ſie hätten noch Jahrhunderte lang für Sie geſchwärmt, wenn Sie ſich

darauf eingelaſſen hätten." „Sie ſind ja unendlich gütig gegen mich," ſagte Thalberg lachend, „da bin ich doch noch lieber hier. Aber wiſſen Sie, was mein Verderben war? mein Arpeggio mit durchklingenden Melodieen. Es gefiel ſo ſehr und war ſo leicht nachzuahmen. Auch ich durfte ausrufen: der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden! Alle, die für Clavier ſchrieben, am Clavier, auf dem Clavier, alle machten Arpeggien à la Thalberg. Ich befand mich wie in jenem Pariſer Café, wo die Wände aus Spiegelglas zuſammengeſetzt ſind — wohin man ſich wendet, ſieht man ſeinen Kopf — en face, im Profil, von vorn und von hinten, man mag ſich noch ſo hübſch finden, zu viel iſt zu viel, und wenn man ſich ſelbſt ſatt bekommt, wie ſollte man den Anderen nicht langweilig werden?" „Aber Sie haben Bravourſtücke geſchrieben ohne alle Arpeggien," ſagte ich; „ich erinnere mich eines Capriccio, das Sie im Pariſer Conſervatoriumsconcert ſpielten, und eine Etude in A-moll ſpukt mir auch noch im Kopfe, warum ſchrieben Sie nicht mehr dergleichen? Ich glaube nicht, daß irgend Jemand Ihnen das erſtere nachgeſpielt hat, und was die damaligen Herren nicht nachſpielen konnten, das ahmten ſie auch nicht nach." „Laſſen wir dieſe philoſophiſchen Betrachtungen gut ſein, lieber Hiller," rief Thalberg, „und bedenken Sie, wo Sie mit mir ſprechen. Es geht Ihnen zwar vom Herzen und Aufrichtigkeit iſt überall am Orte. Und aufrichtig geſagt, ich war nicht immer aufrichtig, ich hatte eine gewiſſe Scheu vor dem Ernſthun, das lag in meiner guten Erziehung, ich trieb Scherz und Unſinn und wußte ſehr wohl, daß es nichts Schöneres und Höheres gibt als die Offenbarungen des Genies. Ich liebte unſere Meiſter. Mit welcher Andacht lauſchte ich als Knabe den Phantaſieen Mendelsſohn's, der ſich alltäglich bei ſeiner Tante ans Clavier ſetzte und mich, ohne ein Wort zu ſagen, mehr lehrte als alle meine Profeſſoren. Und wie ſchwärmte ich für Schubert und für Roſſini's Tell! Da wollte ich denn auch verſuchen, ob ich nicht ein Werk ſchaffen könne voll Muſik, voll wirklicher Muſik, und ſchrieb meine Oper. Sie waren ja zugegen bei der Aufführung!" „Sie gaben den folgenden Tag ein reizendes Diner", unterbrach ich ihn, „und ſetzten mich zwiſchen

Tablache und Costa, dafür bin ich Ihnen noch heute Dank ſchuldig Ueberhaupt gehören Sie zu den Künſtlern, von welchen jeder nur Angenehmes zu erdulden hatte. Welch heitere Stunden verlebten wir in Frankfurt. Wiſſen Sie noch, wie wir im Ruſſiſchen Hof vor Ihrem Zimmer aus das Vorzimmer des Kaiſers Nikolaus uns anſahen, wo deutſche Fürſten antichambrirten? Der Kaiſer trug ſeine Gemahlin auf den Händen, wahr und wirklich, in den Saloon hinauf. Sie waren der Einzige, dem der Wirth ſein Zimmer gelaſſen hatte. Alte Zeiten — ich freue mich, davon mit Ihnen plaudern zu dürfen." Aber Thalberg war verſchwunden! „Alſo wieder nicht," lispelte ich vor mich hin.

IV.

„Führen Sie mich zu Börne," redete ich Heine an, den ich mir herbeigerufen. „Sie ſind es mir ſchuldig, denn vor fünfzig Jahren erwies ich Ihnen in Paris den gleichen Liebesdienſt. Ihr erſtes Zuſammentreffen mit dem gemüthlichen Revolutionär verlief reizend — ich dachte nicht, daß es ſpäter —" „Sie ſcheinen ſich ein Vergnügen daraus zu machen, mich an meine Krankheiten zu erinnern," unterbrach mich der Dichter; „es iſt wahr, ich litt eine Zeit lang an der Börnephobie, die mir viel zu ſchaffen machte." „Mir auch," ſagte ich leiſe. — „Und der Verſuch, mich à la Goethe ſchreibend davon zu befreien, iſt nicht gut ausgeſchlagen. Doch während Ihr drunten noch literarhiſtoriſch darüber ſchimpft, haben wir alles das hier längſt ad acta gelegt. Da iſt Ihr alter Landsmann," ſchloß er, als wir eine Biegung des Wegs genommen. „Sieh da, Hiller," rief Börne mit jenem freundlich ſchmunzelnden Lächeln, dem ſich immer noch ein kleiner ironiſcher Zug geſellte, „Sie machen ja merkwürdige Ausflüge, nun kommen Sie gar zu uns? Hoffentlich nicht, um ſich vor den Antiſemiten zu retten?" „Nicht doch," erwiderte ich. „In unſerem alten Köln ſcheinen ſie nicht zu gedeihen, obſchon die Luft dort dick genug iſt. Ueberhaupt aber meine ich, man könne ſagen, viel Geſchrei und wenig Wolle." „Allerdings," ſagte Börne,

„sehr viel Geschrei und allzu wenig Wolle — die Wolle würde wenigstens den wilden Lärm dämpfen. Ich begreife vollkommen, daß man die Juden nicht mag. Ihr lebt ja drunten in lauter Antipathieen! Die Einen mögen die Liberalen nicht, Andern sind die Junker zuwider, viele hassen die Journalisten, jene verachten die Mercantilisten — Alles schön und gut. Aber daß ein Deutscher so wenig von sich selbst hält, so wenig point d'honneur besitzt, um seinen neidischen Haß jetzt noch auszusprechen gegen ein Häuflein Menschen, das sich durch Geschicklichkeit aus dem Elend herausgearbeitet — in dieser Zeit — das ist erbärmlich. So lange die Deutschen selbst noch geknechtet waren, gereichte es ihnen zur Erfrischung, Andere zu knechten — wenn man sich nach vorn zu tief gebückt hat, schlägt man gern nach hinten aus — das stellt das Gleichgewicht her. Nun aber, wo ihr selbst zur grande nation geworden seid, könntet ihr den Kopf doch höher tragen. Wer glaubt, stolz sein zu dürfen, muß neidlos sein. Was denken Sie davon, Heine?" Dieser reckte den Kopf in die Höhe und sagte etwas grunzlich: „Dürfen wir mit reden? müssen wir nicht unseres edlen Ursprungs eingedenk sein? sind wir nicht Parsi? geschieht den Juden nicht recht? Daß sie geehret werden, reich, berühmt, sogar adelig, das Alles ist verzeihlich. Daß sie sich aber so gut christlich zeigen, um die andere Wange anzubieten, wenn sie auf der einen eine Ohrfeige erhielten, das verdient bestraft zu werden. Beschimpfen lassen sie sich und enthusiasmiren sich für den Beschimpfenden — ihrem Verächtern klatschen sie Beifall zu. Man mag ein Vierteljahrhundert auf dieser Oberwelt zugebracht haben, das lernt man nicht verwinden, und ich bekomme zuweilen eine wahre Sehnsucht nach Feder und Dinte, so entwöhnt ich dieser Dinge bin." „Ihr lachender Spott, lieber Heine," sagte ich, da er nachdenklich vor sich hin sah, „Ihre süßen stacheligen Reime thäten uns oft Noth. Sie mögen sich viel bei uns umsehen und mit noch fliegenderer Schreibe lesen, als während Ihres früheren Lebens, doch haben Sie, wenn ich so sagen darf, keine Idee davon, welche Fülle von Stoff für einen Geist, wie der Ihre, wenn ich noch so sagen darf, aufgespeichert da liegt. Und Sie, lieber Börne, der Sie meinten,

es sei Ihre erste Aufgabe, jeden Tag zu beleuchten, in jeden dunkeln Winkel einige Strahlen Wahrheit zu senden, warum haben Sie Niemand zum Erben Ihres Geistes eingesetzt?“ „Lassen Sie das gut sein,“ erwiderte Börne, „es wird wacker gekämpft — wir sehen das hier aus der Vogelperspective besser, als Ihr, die Ihr mitten drinnen steht. Zu meiner Zeit war das anders — des Unsinns gab es mehr, der Opponenten gab es weniger. Diesen war es freilich heiliger Ernst, so ungeschickt sie's zuweilen anfangen mochten. Und dann, bedenken Sie, es ist im öffentlichen Leben wie in der Kunst, nur der Anfang ist leicht, und über den Anfang sind sie hinaus.“ „Die schönsten Blumen“, fiel Heine ein, „sind rasch ausgewählt, aber sie bilden noch keinen Strauß. Ein guter Einfall kommt schnell, er ist aber noch kein Gedicht. Man verliebt sich unversehens, was gehört nicht zu einer guten Ehe? Die deutsche Armee ist bewunderungswerth, sie macht aber noch kein fertiges Deutschland.“ „Das wird Bismarck fest genug zusammenschweißen,“ sagte ich. „Glückliche Reise,“ riefen die Beiden mir in einem Athem zu, und ich fand mich mutterseelenallein. „Den Herren von der Feder und der Palette“, sagte ich mir, „sind wir Musiker doch nicht vollgütig, sie mögen's noch so gut mit uns meinen. Ich kann es ihnen auch kaum verdenken. Was fange ich jetzt an? ich denke noch Zeit zu haben.“ „Schon eine ganze Weile suche ich Sie und bin sehr ungehalten, daß Sie mich nicht in erster Reihe aufsuchten,“ ertönte es, und ich erkannte Moritz Hartmann's wohlklingendes Organ, ehe ich ihn selbst noch erkennen konnte. „Mein geliebter Freund,“ rief ich aus, „ich fühle mich hier so fremd und bin mehr oder weniger dem Zufall preisgegeben. Sie wissen, wie ich Ihrer gedenke!“ „Nur keine Entschuldigungen, caro Fernando, wie Rossini zu sagen pflegte. Die kleinen und großen Nothlügen der guten Gesellschaft, die Einleitungen und Schlußcadenzen, von welchen Ihr Componisten einen so starken Gebrauch macht, wenn Ihr nichts Gescheites zu sagen wißt, alles das und vieles Andere ist hier gänzlich außer Cours. Sprechen und Denken bedeutet uns dasselbe.“ „Und wir,“ erwiderte ich, „wir sprechen so oft, ohne zu denken! Freilich denken wir auch oft, ohne zu sprechen, was als

Entschuldigung dienen mag. Nehmen Sie noch lebhaften Antheil an unsern Geschicken?“ „Einen ernsten, keinen leidenschaftlichen — meine Zuneigungen habe ich mir bewahrt,“ sagte Hartmann. „So verhehle ich Ihnen nicht, daß es mich bekümmert, Deutschland und Frankreich noch so getrennt zu sehen. Im Grunde interessirt Ihr Deutschen Euch für kein Volk so sehr, als für den sogenannten Erbfeind — von keinem habt Ihr so viel gewonnen für Eure Bildung — und wie viel schulden Euch auch die Franzosen! Und nun diese ewige Nergelei. Jedes hat Angst vor dem Andern, wie Mohr und Papageno in der Zauberflöte — und das nachbarschaftliche Verhältniß gleicht dem Gegenüber in kleinen Städten, wo man sich gegenseitig in die Küchen sieht und in die Schlafzimmer und über den Luxus des Einen schimpft oder über die Aermlichkeit des Andern spottet. Daß ist's aber, was böses Blut macht. Gab es doch große Männer, die sich liebten und bewunderten, warum sollte das großen Nationen nicht möglich sein?“ „Wie freut es mich,“ sagte ich, „Sie so sprechen zu hören, lieber Freund — so dachten Sie früher, und wenn Sie auch hier noch so denken, muß es wohl das Richtige sein.“ „Mein Aufenthalt hier ist noch sehr kurz,“ erwiderte er, „doch gibt es viele Ansichten, die ich um so wahrer halte, als die Menschen wenig danach handeln. Die Klugen nennen dergleichen idealistische Thorheiten — aber wie oft haben sich die Klügsten als die Dummsten herausgestellt. Da sie aber meistens die Geschicktesten sind, behalten sie Recht in den Augen der Naiven — und die bilden dort unten die Mehrzahl. Vielleicht wird es einst besser!“ „Dürfen wir nicht sagen,“ rief ich aus, „daß es schon besser geworden ist?“ „Hier und da, in diesem und jenem wohl,“ antwortete Hartmann, „die Menschen vertragen eben die Wahrheit nur in homöopathischen Dosen. Aber für alte Freunde, wie wir es sind, bewegt sich unser Gespräch allzu sehr in Allgemeinheiten. Sprechen wir von Ihnen — wie fühlen Sie sich?“ „Besser als je,“ sagte ich. „Diesen Herbst vollende ich mein siebenzigstes Jahr — nach der Bibel und nach der Statistik gehöre ich dann schon zu den Auserkorenen, wenn es ein Privilegium zu nennen ist, der Hoffnung den Abschied geben zu müssen.“ „Das thun Sie

nicht," rief Hartmann, „das thut kein Sterblicher." „Nun denn," erwiderte ich, „wenn ich die Hoffnung nicht verabschiede, so doch die Hoffnungen, die sich als Träume herausgestellt. Jedenfalls lebe ich der Gegenwart und bringe der Zukunft keine Opfer mehr. Da ich kein Faust bin, darf ich oft genug vom Augenblick sagen, er sei schön. Und reich bin ich über die Maßen! Haben doch Jahrtausende für mich gearbeitet. Was mir mißfällt, was mich verletzt, schreibe ich auf Rechnung der ewigen Nothwendigkeit — und frei wie der Vogel in der Luft fühle ich mich in der Liebe zum Schönen." „Was", unterbrach mich der Freund, „wohl nicht nur gedruckt, gemalt oder componirt zu sein braucht?" „Das Schönste", sagte ich, „ist wohl die Liebe selbst. Wer hätte das herrlicher erfahren, als Sie in Ihren leidenvollsten Jahren!" „Nie," erwiderte Hartmann, und seine Stimme klang gedämpfter, als es mir droben bis jetzt vorgekommen, „nie erlischt in mir das Gefühl des Dankes für die Liebesopfer, die mir geworden. Und das darf ich Ihnen wohl mittheilen, es gehört die Empfindung der Erkenntlichkeit, die dort unten so selten, zu dem Besten, was uns hier verliehen — sie hat Aehnlichkeit mit dem der Genesung, steigert sich immer, wirkt stets beseligender — aber rein muß die Gabe gewesen sein. Wir müssen jetzt scheiden, mein alter Freund." „Sehe ich Sie wieder?" frug ich bewegt. „Wer weiß!" erklang es aus einiger Entfernung.

V.

Innige Sehnsucht empfand ich, wieder einen meiner *todtdichten den* Freunde zu sehen, deren so manche hier sein mußten — des Einen und des Andern gedenkend, schlich ich träumend vor mich hin, als ich eine hohe Gestalt sah, umgeben von einem kleinen Kreise mir nicht unbekannter Jünglinge, die jedoch schnell meinen Blicken entschwanden. Nun erkannte ich Robert Schumann, der ruhig wartend auf mich schaute. „Es wird dir schwer werden," sagte er, „von hier scheiden, wieder hinab zu müssen!" „Meine Uhr ist noch nicht

abgelaufen," erwiderte ich, „doch denke ich bald Euer Leben mit Euch leben zu dürfen. Daß mir erlaubt ist, schon jetzt einige Momente zu verkehren mit dem Einen und Andern, betrachte ich als eine der höchsten Glücksgaben, die mir zu Theil geworden, wenngleich der Abstand zwischen uns jetzt größer sein mag, als er je war." „Beruhige dich hierüber," versetzte Schumann, „wir hängen noch mit zu vielen Banden an jener Unterwelt, um nicht gern mit dir einige Worte zu wechseln. Bist du doch dort, wo wir das Beste thaten, was uns bis jetzt zu thun vergönnt war — wo wir menschlich glücklich waren in der Bethätigung unserer Kraft. Manches hat sich mir seitdem offenbart — Seligeres habe ich nicht empfunden, als was mir durch unsere Kunst gewährt worden." „Es rührt mich," erwiderte ich, „von dir bekennen zu hören, was Jedem klar werden mußte, der deine Musik erkannte. Deine Schaffenslust, die Wonne, die dich durchströmte, als deine Gesänge dir entströmten, die theilen sich Jedem mit. Deine Lieder sind wie Blumen, die man aus den Knospen hervorspringen sieht." „Es war mir selbst oft wunderbar," sagte Schumann, „mit welch blitzartiger Klarheit plötzlich ein Sang sich vor mir bewegte, — ich hatte ganze Epochen tönenden Wetterleuchtens, mir schwindelte inmitten der beglückenden Kraftvergeudung." — „Und deine Nerven litten doch schließlich", flocht ich ein, „durch all diese Erregungen des Herzens und des Geistes." „Ein Moment der Ruhe," versetzte der Freund, „der Ruhe vor neuer Arbeit." Wir schwiegen eine kleine Weile, dann ergriff ich wieder das Wort. „Ich verscheuchte eine dich umgebende Schar," sagte ich, „was bewog sie, sich zu entfernen? mir schienen's bekannte Gesichter!" „Du magst sie gesehen haben," sagte Schumann, „gesprochen hast du sie nie. Sie kamen früh hierher und ich verkehre gern mit ihnen — du weißt, ich hatte stets eine Vorliebe für die Jugend." „Auch bliebst du stets jung," erwiderte ich, „wenn es auch Viele nicht erkennen mochten. Du warst so schweigsam den Meisten gegenüber — freilich — stille Wasser sind tief." „Nicht immer," sagte Schumann lächelnd; „mir war es aber oft auffallend, daß Mancher so viel schwatzte, der trotzdem viel zu sagen hatte. Die Sprache, drunten, ist auch gar weit

ſpurig!“ „Unſere Ohren müſſen ſehr vollgeſtopft werden,“ verſetzte ich, „wenn etwas drin haften ſoll. Deshalb wiederholen kluge und praktiſche Leute dasſelbe tauſendmal — ſchließlich wird es geglaubt!“ „Ein armſeliger Glaube,“ ſagte Schumann, „glücklicherweiſe ein kurzer!“ Wir ſchwiegen abermals ein paar Momente, dann ſprach ich: „Du warſt meiſtens ſo gütig nachſichtig in deinem Urtheil, lieber Schumann, wie kam's, daß du in einigen Fällen ſtreng bis zur Ungerechtigkeit wurdeſt? Oder biſt du noch immer derſelben Meinung? Du weißt, wovon ich ſpreche — nicht von dem, was mich angeht.“ „Ich weiß, ich weiß,“ erwiderte er, „ich mag mich geirrt haben. Denn nur Eins war mir ſympathiſch, nur der Gedanke, der ungeſtört der Seele will entfließen, wie es unſer Aller Meiſter ausſpricht. Wo ich die Abſicht ſah, die Abſicht der Wirkung, und wo der Verſtand die Mittel zuſammenſuchte, um ſie zu erreichen, da wurde ich verſtimmt, und wenn ich verſtimmt war, da ſprach ich es aus, trotz meiner Neigung zum Schweigen. Zu hart vielleicht, gewiß zu hart — es ſind dort unten ſo mancherlei Bedürfniſſe zu befriedigen — es mag ja mit beſtem Wollen geſchehen — wer kann über ſich hinaus in jenem engen Leben!“ „Der am wenigſten,“ ſagte ich, „der in ſich einzukehren gewohnt iſt und dort das Schönſte und Beſte findet. Und du, Glücklicher, du fandeſt es auch dir zur Seite!“ „Clara,“ rief er aus und verſchwand.

War es ein Zufall oder die Wirkung einer Denkverkettung, nach wenigen Minuten begegnete ich Meyerbeer. „Soeben,“ ſprach ich ihn an, „gedachte ich Ihrer, gedachte ich ſo manchen langen Geſpräches, das Sie mir mit Ihnen zu führen erlaubten. Sie, aus welchem man ſo nebenbei einen großen Diplomaten zu machen beliebte, ſchienen mir ſtets einer der aufrichtigſten Männer zu ſein, viel aufrichtiger, als ſo manche, die verſuchen, ſich als wahr zu geben, indem ſie grob ſind.“ „Warum hätte ich nicht aufrichtig ſein ſollen,“ erwiderte der Meiſter, „ich hatte nichts zu verbergen — nicht einmal meine hier und da etwas weit getriebene Höflichkeit, in der Geſellſchaft wie in meiner Muſik — ſie lag und liegt offen zu Tage.“ „Die intenſive Wärme,“ ſagte ich, „mit welcher Sie eines Tages gegen mich ausſprachen, daß

nichts Sie mehr begeistere, als der Gedanke, ein möglichst großes Publicum zu begeistern, erklärte mir vollkommen manche Zugeständnisse." „Zugeständnisse," unterbrach mich Meyerbeer, „was nennt Ihr denn so? Die richtigen Mittel verwenden zu dem Zwecke, den man für schön und gut hält? Das ist kein Zugeständniß, es ist Erkenntniß. Was ich erfunden, mag Manchen mißfallen, aber wenn sie mir geistige Unsittlichkeit vorwerfen, so muß ich lächeln. Trunken war ich auch wohl erzürnt darüber — das liegt nun weit hinter mir. Doch wenn Menschen, die kein Mittel scheuen, um ihre Absichten zu erreichen, keines, wenn die sich auf den höchsten ethischen Standpunct zu stellen belieben, um von da vergiftete Pfeile nach allen Seiten hin zu schießen, da frage ich in aller Demuth, was sie berechtigt, mich zur Zielscheibe zu erkiesen. Sie wissen, daß ich dabei nicht des Freundes gedenke, der Sie soeben verließ — wir konnten uns vordem vielleicht nicht verstehen, auch gehörte er zu den Wenigen, welchen ich nicht die gebührende Anerkennung schenkte." „Sie dürfen sagen," versetzte ich, „er war der Einzige. Mir ist kein Künstler bekannt geworden, der den verschiedenartigsten Kunstrichtungen, Kunstgattungen eine gleiche Würdigung geschenkt hätte, der mit gleicher Unermüdlichkeit mit allem bekannt zu werden trachtete, was anerkennungswerth war — nur wo gar kein Talent, gar kein Wissen und Können vorhanden, da waren Sie unerbittlich streng und scharf — ich würde Sie an so manche Momente Ihres Lebens erinnern, wenn es dessen bedürfte —, wo keine andere Berühmtheit zu sehen war, da fand man Sie — in den kleinsten wie in den größten Kreisen." „Die Kunst, die Sie noch die Ihre nennen," sagte Meyerbeer, „sie ist so reich, so erstaunlich vielseitiger Entwickelung fähig, kaum gibt es menschliche Geisteswerke, die es in gleichem Grade wären. Das macht sie denn auch so interessant. Den Erzeugnissen der bildenden Kunst, denen der Sprache bleibt ein Gemeinsames, ewig Verständliches durch alle Jahrhunderte — denen der Tonkunst nur das Material. Oder wäre es mehr als das, was den Werken eines Palestrina und eines Beethoven gemeinsam?" „Ich dächte doch," erwiderte ich, „zweierlei: die harmonische Basis und der hehre Geist."

„Das erstere", nahm Meyerbeer das Wort, „gehört doch wohl dem Material an, gleichviel, ob es von der Natur gegeben oder von den Menschen geformt worden — und der hehre Geist — der gehört allen hehren Geistern. Deshalb, ich meine durch jene ewige Erneuerung, versteht eine neue Generation kaum mehr, was eine frühere entzückte — und das nennt man dann veralten. Nichts that mir weher auf Erden, als der Gedanke, daß das, was ich zur Freude so Vieler geschaffen, so schnell verbleichen würde in der Erinnerung der Menschen." „Und es stachelte Sie um so mehr an," meinte ich, „ein möglichst großes Stück Zukunft in der Gegenwart zusammenzuraffen. Doch vorläufig hat es damit gute Wege — Ihre Werke beherrschen noch die Welt, so weit sie Opernbühnen besitzt." „Ich bedarf keines Trostes, lieber Hiller," erwiderte der einst so gefeierte Mann, „aber Ihnen sollte ich vielleicht einige beruhigende Worte sagen. Ihre ersten dramatischen Werke, ich erinnere mich derselben sehr genau, ließen mich Gutes erwarten — mich däucht, Sie haben die Hände zu schnell in den Schoß gelegt. Das Theater ist ein Land, zu dessen Eroberung Vielerlei gehört — Ausdauer vor Allem." „Zum Erobern, theurer Meister," sprach ich, „hatte ich nie Anlage — von Ausdauer vollends keine Spur. Eine einzige Eroberung lag mir am Herzen — die meine. Das klingt vielleicht sehr dünkelhaft, sehr anspruchsvoll — ob es trotzdem bescheiden ist, wage ich nicht zu versichern — es ist wahr." „Auch bequem," sagte der Meister, „doch wer vermag zu scheiden, was Natur und was Wille, was Kraft und was Schwäche ist? Wie viele Schwächen entstehen aus der Kraft, wie viele Anstrengungen entsprießen der Schwäche! Leben Sie sich aus — wir erwarten Sie und werden Sie gern empfangen."

VI.

Es erging mir seltsam bei diesen räthselhaften Ausflügen, ich schwankte in meinen Wünschen hin und her; zu den nähern Freunden zog es mich mit ganzem Herzen, auf der andern Seite lag mir un

endlich viel daran, gewisse Männer, zu welchen ich in freundlichen, wenn auch vorübergehenden Beziehungen gestanden, wiederzusehen. Unter den letztern stand Lenau in erster Reihe. Ich nahm Heine's Dienste in Anspruch, um zu ihm zu gelangen, — etwas verdutzt sah dieser mich an, als ich meinen Wunsch aussprach, doch erfüllte er mir ihn auf das eiligste und entfernte sich dann ebenso eilig. „Ihr Anblick ruft mir schöne Tage zurück," sprach Lenau mit ernstem Ausdruck, „das schöne Frankfurt, Ihr musicalisches Haus, die Bekanntschaft Mendelssohn's — ich glaube, daß ich damals zum letzten Mal die geliebte Geige in die Hand genommen!" Er schwieg sinnend, und ich — durfte mir nicht erlauben, jene Erinnerungen zu vervollständigen. Nach einigen Augenblicken sagte ich: „Was Ihr Anblick in vielen edlen Menschen anregen würde, läßt sich nicht in wenige Worte zusammenzwängen — eine solche Fülle von Bildern, Empfindungen, Gedanken" — „sie waren", unterbrach mich der Dichter, „theuer erkauft. Ihr Musiker habt es gut," fuhr er nach einer kleinen Pause fort, „ihr habt Euer Instrument, ihr habt Capellen und Schüler, Concert- und Theateraufführungen und braucht mehr Zeit, eure Empfindungen in Partitur zu setzen, als sie zu erfinden — Ihr könnt Musiker sein, immer und überall und ausschließlich Musiker!" „Und Sie, Lenau", erwiderte ich, „waren Sie nicht immer und überall ausschließlich Dichter? Sie waren's, wenn Sie sprachen und wenn Sie schwiegen, wenn Sie schauten und wenn Sie horchten — und vollends, wenn Sie Violine spielten!" „Das ist's eben," sagte er, „aber Proben hielt ich keine ab, Schüler versammelte ich nicht um mich, auch dirigirte ich keine Concerte." „Ganz hübsche Dinge, ohne die man aber wohl bestehen mag," konnte ich mich nicht enthalten einzuschalten. „Wir verstehen uns nicht," rief Lenau ernst, „wir verstehen uns selbst so selten, wie sollten uns Andere verstehen?" setzte er leise hinzu, „oder wollen Sie nicht eingehen auf meine Bekenntnisse? Es ist herrlich, Alles zum Gedicht zu machen, wenn die Poesie auch wieder zur That wird. Gleichviel, ob man Symphonieen dirigirt oder in einen heiligen Krieg zieht, ob man leitend oder gehorchend daran mitarbeitet, das Erdenfeld der Menschheit zu bestellen: aber unsere Kraft soll sich nicht

nur nach innen, sie soll sich auch nach außen wenden." „Wirklich und wahrhaftig, ich verstehe Sie nicht, theuerster Mann," rief ich aus. „Wer pflügte und säete segensreicher als ein großer Dichter?" „Ob die Ernte so reich ist, wie Sie zu glauben scheinen," erwiderte Lenau, „das will ich auf sich beruhen lassen — ich sprach, allzu egoistisch für den Verwandelten, von dem, was mir auf Erden ward. Mein Leben dort liegt mir noch so nahe! Was ich schuf, befreite mich nicht: ich war der Sclave meiner Gedanken. Wie König Richard hätte ich ausrufen mögen: eine That, eine That, ein Königreich für eine That — oder vielmehr, sie wäre mir zum Königreich geworden. Sie fassen das nicht, Sie haben einen Tactstock und ein Orchester." „Auf die Winke Ihres Tactstockes, lieber Lenau," erwiderte ich, „setzten sich Tausende von Herzen in Bewegung und spielten Ihre Melodieen — und wiederholten sie sich, bis sie dieselben auswendig wußten — und sie liebten Sie, ohne Sie zu sehen, und gehorchten Ihnen, ohne Sie zu hören!" „Ich weiß," sagte der Dichter, „daß mir viel Liebe zu Theil wurde, und ich war dankbar dafür und werde es bleiben, und es ist ja so schlimm nicht, nur Dichter gewesen zu sein. Dichter! Dichter! wenn nur das Dichten nicht so verdichtete, wenn nur nicht Alles zu einem Stoffe, zu einem Stück Kohle würde, die eine Flamme zu speisen, die uns dann ausbrennt. Mein guter Hiller, allzusehr führt mich Ihre Gegenwart zurück in Zeiten, die vergangen sind, in Zustände, die überwunden sein müßten. Ueberwunden sind sie, noch kann ich sie nicht verwinden!" Sprach's, erblaßte und ich fand mich allein. Doch nach wenigen Augenblicken erschien Heine wieder und sagte: „Eine edle Erscheinung, dieser Lenau, aber ich kann mich noch nicht recht mit ihm befreunden. Kommen Sie, daß ich Sie geleite. Sie fänden den Weg nicht — und es könnte Ihnen unangenehm werden." Schweigend folgte ich ihm. Ob ich es seiner Leitung verdankte, ob dem Zufall, ich begegnete, nachdem mir Heine Adieu gesagt, einer kleinen Gruppe, in welcher ich neben Chopin die reizende Gestalt Bellini's erkannte, dem Rubini sich anschloß: „Zum zweiten Mal", sagte Chopin, „begrüße ich dich — hast du Mendelssohn noch nicht wieder gesehen? Du magst ihm

doch Mancherlei zu sagen haben!“ „Was hätte ich hier zu sagen?“ erwiderte ich, „darf ich doch kaum fragen und warte jetzt mit Ungeduld darauf, von Bellini ein freundliches Wort zu empfangen.“ „Sie haben mir ein herzliches Erinnerungsblatt gewidmet, cher Maëstro,“ nahm dieser das Wort, „di cuore veramente — um so mehr, als Sie seit so langen Jahren das schöne Paris aufgegeben haben und ausschließlich in Ihrem Deutschland leben. Ihre deutschen Collegen mochten mich aber nie!“ „Sie übertreiben, lieber Bellini,“ erwiderte ich, „ich kannte deren vortreffliche, die wohl zu würdigen wußten, was Sie leisteten.“ „Sarà, sarà. ma pochi,“ rief er aus, „nicht wahr, Chopinino, wir sprechen zuweilen davon, sie sind geschickt, gelehrt, aber engherzig.“ „Nicht doch,“ sagte dieser, liebenswürdig vermittelnd, wie ich ihn früher oft gefunden, „sie sind zu weitherzig, ich meine, sie stecken sich so weite, unbegrenzte Ziele, daß sie die Blumen übersehen, die auf dem Wege blühen“ — „und doch nicht an jene Ziele gelangen, per Bacco“, unterbrach ihn Bellini. „Es gibt doch nur einen Beethoven, einen divino Beethoven.“ „Was würde aus uns poveri cantanti geworden sein, wenn wir Sie nicht gehabt hätten, caro amico?“ unterbrach ihn Rubini — „Ihr divino Beethoven, keine Note von ihm hätte ich singen können.“ „Tanto peggio, um so schlimmer,“ rief Bellini aus. „Aber il divinissimo Mozart,“ fuhr Rubini fort, „den verstand ich, und welchen Erfolg erlangte ich in seinem Don Giovanni!“ „Aber nicht in Ihrem Vaterlande“, entschlüpfte es mir. „La nostra cara patria!“ rief Bellini mit einem Seufzer. „Italien lebte durch Jahrhunderte in seinen Gesängen — und es liebte sie, tanto, tanto. allzusehr vielleicht — waren sie doch das Beste, was ihm die Gegenwart bot — alles Andere entstammte ältern Zeiten. Und für wie Vieles mußten seine Gesänge es nicht entschädigen! Per tutto, tutto! In ihnen fühlte es seinen Herzschlag, sein Blut durchströmte sie, seine Nerven erzitterten in ihnen. Adesso è divenuto un grand paëse, und größer noch wird es werden — auch nimmt es jetzt alles auf, was es früher verschmäht haben würde — cerca a capire — capisce forse — ma produce poco. pochissimo — wie wenig entsteht jetzt

dort, was die Welt entzückt. Verdi war der letzte. Er blieb es bisher — er wird es noch lange bleiben." „Italien hatte eine so wunderbar muſicaliſche Blütenzeit," ſagte Chopin, „es muß ſich ausruhen!" „Riposano!" rief Rubini. „Ja, wenn ſie ausruhten," ſagte Bellini, „aber nein, ſie ſtrengen ſich an, ſie mühen ſich ab. Sie verſuchen, es Euren Harmonikern nachzuthun, aber wie? Il gran Maëstro, unſer Roſſini, er hat die Euren ſtudirt, auch ich habe verſucht, in ſie einzudringen — wir nährten uns von Euren Früchten, wir genoſſen ſie, wir haben ſie verdaut. Aber jetzt glauben ſie ſich zu verbeſſern, ſich zu vergrößern, wenn ſie ungeſchickte, greuliche Accorde, armonie orribili, einſchachteln in ihre canti. «Oh, che canti!» „Es gibt aber doch talentvolle Leute unter ihnen," wendete ich ein, „ich ſelbſt kenne manche, wenn man auch nicht viel von ihnen ſpricht." „Sarà, sarà," ſagte Bellini, „tanto meglio. Amo il mio paëse, mein Vaterland iſt mir theuer und bleibt mir theuer, wenn wir hier — basta, basta." „Carissimo Bellini," ſagte ich, „wie erquickt es mich, Ihre ſchöne Seele noch ſo liebenswürdig zu finden, wie ſie mir ſtets erſchien. Und du, theurer Chopin, was hätte ich nicht alles dir zu ſagen, wenn ich es wagte! Deine ſchwerſte Lebenszeit begann erſt, nachdem ich dir ein Lebewohl gewinkt, dem kein Wiederſehensgruß folgen ſollte! Und deine Freunde und Freundinnen wußten ſo viel zu ſagen von allem, was du erduldet!" „Sie nahmen Partei für mich, wie es unten zu ſein pflegt, wie es wohl ſein muß in jenem Leben, das ſo eng begrenzt — wo der Blick ſo ſchwach, daß oft genug Haß und Liebe kaum erkannt, unterſchieden werden — wo man zuweilen haßt, weil man liebt, und liebt, trotzdem man glaubt, gehaßt zu ſein — ſpiel' meine letzten Stücke und du wirſt Manches errathen. Oder lies ſie lieber, dann brauchſt du nicht an den Fingerſatz zu denken," fügte er lächelnd hinzu. „Es iſt mir wohl nicht erlaubt, Aufträge von hier mitzunehmen," ſagte ich, „ſonſt würde ich" — „ich wüßte Niemand, an den ich welche zu geben hätte," unterbrach mich Chopin, „bedenke, was die Zeit alles verweht hat — mehr, als du begreifen magſt!" „Sie hat genug gelaſſen für den Augenblick", ſagte ich, „und für die Ewigkeit." — —

„Du siehst ja sehr ernst aus, Papa," sagte meine Tochter bei mir eintretend. „Das geht vorüber," erwiderte ich, sie umarmend.

VII.

Nach meinem guten Meister Hummel trug ich großes Verlangen — ich frug Heine, der ihn nicht persönlich kannte, mir aber doch eine Richtung angab, auf welcher ich, wie er meinte, zu ihm gelangen würde. Ich folgte derselben und — siehe da — er stand plötzlich vor mir, und mit ihm erkannte ich Moscheles, Schubert, Mansfeder, zu welchen sich Andere zu gesellen schienen, deren Gegenwart ich aber nur errathen konnte, aus einzelnen Bewegungen der Genannten. „Ei, lieber Ferdinand," sagte mein Meister (wie freute ich mich der alten halbväterlichen Anrede!), „ich weiß, daß Sie zuweilen hieher kommen, und war auch sicher, Sie wiederzusehen!" „Mein guter Meister," rief ich, zu bewegt, um mehr zu sagen. „Du hast mancherlei Glück gehabt," sprach Moscheles — „doch kein so großes, wie die Vergünstigung, die dir zu Theil wird, und von der auch ich mein Theil nehme." „Stets warst du gütig gegen mich," erwiderte ich. Schubert und Mansfeder rief ich die Epoche zurück, während welcher ich sie kennen gelernt. „Es war während seiner letzten Erdentage," sagte Schubert leise — ich gedachte Beethoven's, wendete mich aber an meinen Meister mit fragendem Blick, denn ich hoffte mehr von ihm zu hören. „Welch verschiedenartige Wege haben meine Schüler eingeschlagen," hob dieser an — „nicht alle haben mir ein treues Andenken bewahrt. Und doch meinte ich's gut mit allen und lehrte sie, was sie lernen konnten." „Die Lehrer gleichen den Aerzten," sagte Moscheles, „sie müssen der Natur freie Bahn schaffen. Die Kraft derselben können sie nicht erhöhen, wohl aber können sie sich in der Diagnose irren, und das ist bei Schülern fast eben so gefährlich wie bei Kranken." „Vor Allem dürfen die Schüler nicht krank sein," sagte Mansfeder lächelnd. „Auch darin gleicht der Lehrer dem Arzte," fuhr Moscheles fort, „daß sein sorglicher Eifer beinahe eben so wohl-

thätig wirkt wie ſeine Mittel.“ „Ich habe wenig gelernt,“ meinte Schubert, „und belehrt habe ich Niemanden.“ „Was belehrt mehr als die Werke des Genius?“ rief ich aus. „Sicherlich,“ ſagte mein Meiſter, „wenn man ſie ſtudirt, um ſie zu erkennen, nicht um ſie zu imitiren — manche wackere Muſiker von meinen Zeitgenoſſen gingen daran zu Grunde, es Beethoven nachthun zu wollen. Bleibe doch Jeder an ſeinem Platze!“ „Leichter kann man ein Baron werden, als ein Genie,“ meinte Mayſeder und ſchien ſich zu entfernen. „Sie haben“, wendete Hummel ſich lächelnd zu mir, „oft meine Werke empfohlen — geſpielt haben Sie dieſelben wenig!“ „Wahrlich, lieber Meiſter,“ erwiderte ich, „nur diejenigen nicht, welchen ich nicht glaubte genug thun zu können — ich habe ſo wenig Geduld zum Ueben, daß ich die eigenen Sachen, für die ich doch als Vater ſorgen müßte, kaum zu Gehör bringe. Und das iſt Ihnen doch nicht entgangen, wie wenig es Sie jetzt intereſſiren mag, welche Ausdehnung die Technik des Clavierſpiels erreicht hat. Junge Mädchen, halbwüchſige Knaben leiſten das Erſtaunlichſte. Soll man ſich da gerechtem Tadel ausſetzen, wo man ſchon ſo viel ungerechten über ſich ergehen laſſen muß? Was mag Ihnen auch daran liegen, liebſter Meiſter?“ „Das können Sie nicht wiſſen, Ferdinand,“ erwiderte er, „und brauchen es nicht zu wiſſen. Ich ſpreche mit Ihnen von den Dingen, die uns einſt gemeinſchaftlich beſchäftigten, — wir dürfen zurückgreifen ins Vergangene, Ihnen bleibt unſer Jetzt verſchloſſen.“ „Du ſprichſt von ungerechtem Tadel,“ nahm Moſcheles das Wort; „wer beurtheilt die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit des Tadels? Gibt es doch kaum eine Möglichkeit, die Handlungen der Menſchen gerecht zu beurtheilen! Ob ſie geſetzmäßig oder nicht, gewiſſen Geſetzen gegenüber, das mag feſtgeſtellt werden können, mehr nicht — das Loben und Tadeln ſind Lebensäußerungen derjenigen, die da loben und tadeln — und auch wenn ſie unaufrichtig ſind, gehäſſig, eigennützig, ſie entziehen ſich der Beurtheilung derer, welchen ſie angenehm oder unangenehm ſein mögen. Deshalb müßte auch jeder, der Kraft genug hat durch ſich ſelbſt zu leben, nicht mehr theilnehmen daran, als an allem andern, was durch's Leben der Menſchen zieht.“ „Der Sturm

sauft über die Felder, durch die Wälder," sagte Schubert mit sinnendem Blick, „die Sonne wirft belebende, versengende Strahlen herab, die Elemente wirken erquickend, zerstörend! Da beben die Bäume und mancher bricht entwurzelt, da springen neue Blüten über Nacht hervor und entzücken die Erwachenden, — die Einen freuen sich, die Andern weinen, die Einen zürnen und erstaunt stehen Andere da. So ziehen die Anschauungen, die Meinungen, die Ueberzeugungen und die Träume, so ziehen Wahrheit und Lüge durch das Leben der Sterblichen — stärkend, vernichtend, belebend, zerstörend, und was war, war nothwendig, wie es uns auch erschienen!" Erstaunt horchte ich auf die Sprache des Sängers, und seine Melodieen zogen durch meine Seele, Hunderte in demselben Augenblick — hatte er sie in Worte übersetzt? — Ich sah Niemanden mehr.

Da plötzlich trat vor mein Auge eine hohe, schlanke Gestalt, die mir aus frühester Jugend her unvergeßlich geblieben — es war Grillparzer! „Mir scheint," sagte er, „Schubert hat Sie in Verwunderung gesetzt durch seine Sprache und doch wohl weniger als einst durch seine Gesänge?" „Sicherlich," erwiderte ich, „diese waren eine Offenbarung, sie bildeten die vollständige Ergänzung unserer großen deutschen Lyrik." „Unsere große deutsche Lyrik," wiederholte der Dichter, „ist sie nicht allzu umfassend? Sie enthält unsere Instrumentalmusik von Rechts wegen und obendrein ein gut Theil unseres Dramas, unserer Philosophie, unserer Theologie, ja, unseres politischen Lebens! Unser Drama hat sie fast unmöglich gemacht. Wie sehr habe ich mich bemüht, mich meiner selbst zu entäußern, wie wenig, wie selten ist es mir gelungen. Klar standen die Gestalten, die ich schaffen wollte, vor meinem Auge, lebendigen Odem hauchte ich ihnen ein, aber er war allzu sehr versetzt mit meinem Blute." „Hat es denn je einen Dichter gegeben," sagte ich, „bei dem dies nicht der Fall gewesen wäre?" „Vielleicht nicht ganz," entgegnete Grillparzer; „dramatische Gestalten sind die Kinder einer Ehe zwischen Verstand und Phantasie und das Herz muß sie nähren — wie viel Glück gehört dazu, daß die Kräfte überall gleichmäßig vertheilt seien! Und Alles ist verloren, wenn eine vorwaltet." „Es sind die Grundgesetze für jede künstlerische Schöpfung, die Sie

ausſprechen, verehrter Mann," ſagte ich: „thut nicht jene Gleichmäßigkeit überall Noth?" „Nicht in demſelben Grade wie bei dramatiſchen Schöpfungen," verſetzte der Dichter, „und bei den Deutſchen, bei welchen die Mütter einen ſo hervorragenden Einfluß ausüben, ſpielt Mutter Phantaſie eine zu mächtige Rolle. Ohne Gleichniſſe! wie ſelten iſt den allergrößten unſerer Dichter ein Drama vollſtändig gelungen? Und unſer Publicum, das deutſche Volk, lehrt uns wenig. Es mag wohl das Beſte erkennen, aber es läßt ſich das Schlechteſte gefallen, ja, es gefällt ihm, wenn es ſeinen phantaſtiſchen Gelüſten ſchmeichelt. Den einzigen populären Erfolg errang ich durch — die Ahnfrau." „Der größte Erfolg, der Ihnen zu Theil ward," ſagte ich, „iſt ein anderer, ein echt deutſcher, aber ein edler und hoher — der Glorienſchein, der Ihren Namen jetzt umſtrahlt." „Wohl weiß ich, daß meine guten Landsleute mich auf eine Höhe zu ſtellen bemüht ſind, vor der mir ſchwindelt — der Glorienſchein, von dem Sie ſprechen, würde freilich auch ihnen zu Gute kommen — es hilft aber zu nichts, man wird durch ſolchen Schein nicht zum Heiligen. Der Theilnahme mancher Guten und Großen ermangelte ich nicht, ſo lange ich dort unten athmete; daß ſie mir noch fernerhin erhalten bleibt, daran zweifle ich nicht." — „Iſt Ihnen die Muſik noch ſo theuer wie vordem?" frug ich nach einer Pauſe. „Nie fühlte ich mich ſtolzer, ein Muſiker zu ſein, als da ich Sie von meiner Kunſt ſprechen hörte." „Meine Muſik," ſagte der Dichter, „ich meine die, die ich mir während eines langen Lebens zugeeignet, ſie iſt ein Theil meines Seins geworden. — Dürfte es doch kaum ein Geiſteserzeugniß der Menſchen geben, das bei dem, der es in Wahrheit genoſſen, vollſtändiger ſich verwandelte, recht eigentlich zum Lebenselixir würde, als die Dichtung in Tönen. Aber ſo geiſtig das Brod, ſo geiſtig der Wein, die wir aus tönenden Schalen genießen, über ein gewiſſes Maß hinaus können wir es nicht zu uns nehmen. Ich will es meiner beſchränkten Kraft, nicht den Eigenſchaften der Speiſe zuſchreiben, wenn ich Manches abweiſen mußte, was Andern gedieh. Sagt man doch, die Menſchen vervollkommnen nicht allein, was ſie hervorbringen, es vervollkommnen ſich auch ihre Fähigkeiten, es zu

genießen — und ich muß wohl glauben, daß die Geſchlechter, die dem meinen folgten, im Beſitze beſſerer Ohren, ſtärkerer Nerven ſeien, als ich es geweſen." „Die Gewohnheit nennt er ſeine Amme," rief ich aus. „Dieſe Erfahrung", ſagte Grillparzer, „iſt die traurigſte, die Ihr aus Vergangenheit und Gegenwart herausleſen mögt. Sie hat zwar ihre Grenze, aber dieſe Grenze iſt nicht erfreulicher — ſie heißt Ueberdruß." „Darf ich nach dieſen Worten aus Ihrem Munde", entgegnete ich, „ausſprechen, daß ich denke, ſo Manchem werde trotzdem das Schlechte nicht zur Gewohnheit, das Gute nicht zum Ueberdruß? Daß ich zum Beiſpiel die Ueberzeugung hege, Grillparzer's Dichtungen werden uns nie leid werden?" „Wir wollen das in Ruhe abwarten," entgegnete der Poet, „es würde mich für meine einſtmaligen Landsleute freuen, wenn ihnen nichts Schlimmeres widerführe. Möchten ſie wenigſtens die Sprache, die mir zu Gebote ſtand, in der ich Spuren meines Daſeins hinterließ, ſo hoch halten, wie es ſich gebührt — die Sprache, dieſe klanggewordene Seele eines Volkes. Wehe dem Volke, dem ſie nicht das Theuerſte bleibt!" Sprach's und entſchwand meinen Blicken.

VIII.

„Ruhe that dir Noth," ſagte ich zu Berlioz, „wie fühlſt du dich hier, sans indiserétion?" Er antwortete lachend: „Man ärgert ſich nicht, und das iſt keine Kleinigkeit. Hatte ich doch dort unten den Aerger als täglichen Beſucher zu empfangen; ich hätte ihn oft abweiſen können, ich that es nicht, ich hatte mich an ihn gewöhnt. Faſt fehlte mir etwas, wenn er ſich nicht einſtellte." „Durfteſt du nicht Manches leichter nehmen?" frug ich ihn; — „während der Jahre wenigſtens, während welcher wir uns viel ſahen, fiel es mir oft auf, wie ſchwer du die Dinge nahmſt — ich war damals freilich noch übertrieben jung." „Sache des Temperaments," erwiderte er, „und noch immer kann ich's nicht ſo ganz los werden. Das Geſindel iſt auch gar zu dick geſäet bei euch." „Merci," ſagte ich.

„Present company allways excepted," rief Berlioz aus: „ich denke, du wirst meiner Ansicht nicht widersprechen; thätest du's, so würde ich dir entgegnen, daß mein Blick viel geschärfter ist als der deine. — Entsetzlich ist's, welch ein Abgrund von Gemeinheit sich vor dem Auge aufthut, wenn man es halbwegs anstrengt; und zwar bei Vielen, die sehr anständig thun und auch für sehr anständig gelten." „Bedenke doch," versetzte ich, „wie schwer es ist, durch alle die engen winkeligen Straßen des Lebens sich zu Fuße durchzudrängen, ohne sich zu beschmutzen oder bespritzt zu werden." „Als ob die Fahrenden reinlich blieben," antwortete Berlioz. „Müssen sie doch ein- und aussteigen," sagte ich lachend. „Glaube mir," fuhr der kühne Hector fort, „wenn du nicht weißt, ob es Einer gut oder schlimm mit dir meint, so glaube stets das letztere, du wirst dabei sicherer fahren und vorwärts kommen. Am besten, man setzt stets voraus, man werde hintergangen, und ist immer schon zur Abwehr bereit." „Darf ich dir jetzt hier Vorwürfe machen? lieber Berlioz," sagte ich, „ich finde dich undankbar, du hattest viele Freunde, warme, aufrichtige, thätige Freunde, solche die es hinter dem Rücken sind!" „Das leugne ich nicht," entgegnete Berlioz, „doch wie Viele handelten aus Angst, aus Eigensucht, wie Viele wollten mich benutzen!" „'s ist ein nicht zu verachtendes Ding, die Macht, nützlich sein zu können," sagte ich, „vollends, wenn man Gebrauch davon macht — ich meine im guten Sinne, wie du es, meines Wissens, oft genug gethan!" „Ich war gutmüthig bis zur Schwäche," murmelte Berlioz. „Das liest man aus deinen Schriften nicht heraus," sagte ich; „aber wohl magst du zuweilen mit mehr Nachsicht geschrieben als geurtheilt haben." „Wer die kritische Feder in die Hand nimmt," erwiderte Berlioz, „müßte so unabhängig sein — so unabhängig — wie es Niemand zu sein vermag." „Nicht einmal die Götter des Olymps sind es gewesen!" rief ich. „Arme Götter! aber sie hatten doch ein hübsches Leben," meinte Berlioz, „jedenfalls ein besseres als ein scheltender Schriftsteller oder ein kämpfender Componist, vollends als Einer, der beides in sich vereinigt." „Der Eine hilft dem Andern," sagte ich, „das hat man an Gluck, an dir und an Wagner gesehen. Was

die Leute euren Worten nicht glaubten, das glaubten sie euren Tönen — und —" „Und," unterbrach mich der Freund, „was sie unsern Tönen nicht glaubten, das glaubten sie unsern Worten, willst du sagen? Gluck laß vor Allem aus dem Spiel, du weißt, wie ich an dem hing und hänge — er hat für sich geschrieben, er that wohl daran, er durfte an sich glauben und hat an sich geglaubt. Was mich betrifft: wenn ich nicht an mich geglaubt hätte, wie hätte ich Etwas hervorbringen können? Weder Cherubini noch Rossini setzten Vertrauen in mein Talent — und Wagner! wohl, du weißt, ich liebte ihn nicht und — liebe ihn nicht; daß er aber aufrichtig, davon bin ich überzeugt, und zwar nicht allein, wenn er sich lobt, auch wenn er Andere herabsetzt. Glücklicherweise findet er mehr Gläubige für's Erstere als für's Letztere." „Er findet für Alles Gläubige," entgegnete ich: „aber du, was sagst du dazu, daß die Pariser dir jetzt Altäre errichten und Opfer bringen?" „Ich wollte, sie hätten es gethan, als ich noch unter ihnen lebte! Unten verlangte ich danach und es hätte mich beglückt. Wenn man schon über sich selbst hinaus ist, kommen sie nachgehinkt! Damals hätte es mich gehoben, zu neuer Arbeit angestachelt — jetzt ist mir's gleichgültig, ich habe Anderes zu thun. Habe ich doch gearbeitet wie kaum Einer! Wenn ich meine Sachen gut hörte und sie packten das Volk, das war ganz schön — aber welche Anstrengung, welche Kämpfe, welche Geduld! Nie begriff ich's, wenn ich hörte, daß das Componiren dem und Jenem eine Lust sei! — mir war's ein mühsames Aufgebot aller meiner Kräfte; wunderbar genug, daß ich ihm nicht unterlag. Und da kamen diese kleinen Scribler mit ihren kleinen Liedchen und ihren erbärmlichen Späßchen — und das war ein stetes Amüsement — sie amüsirten sich, die Pinsel amüsirten sich, alle Welt amüsirte sich und man spielte selbst die Rolle eines Einfaltspinsels, wenn man nicht mithat. Gottlob, daß ich das hinter mir habe und so viel Anderes obendrein! Die Rücksicht und die Vorsicht, und die Nachsicht, und die Umsicht, — das Einzige, was ich mir zuweilen noch herbeiwünschte, wäre ein Orchester, um hineinzufahren und herauszuarbeiten, was alles drinnen steckt. Vergeblicher Wunsch! aber es gibt Besseres. Leb' wohl und freu dich deines Lebens!"

„Es ist noch ein gut Stück vom alten, oder vielmehr vom jungen Berlioz in ihm geblieben," sagte ich zu mir selbst, nachdem er mich verlassen, „und er hat noch viele Aehnlichkeit mit seiner Musik. Doch wer kommt dort her? ein bekanntes Gesicht! — wahrhaftig, Dr. Eckermann, mein alter Dr. Eckermann! Vor einigen fünfzig Jahren mein Freund und Lehrer." Freundlich lächelte er mich an. „Ihnen ist ein langer Aufenthalt auf Erden vergönnt und ich wünsche Ihnen Glück dazu," sagte er, „die freundliche Gewohnheit des Daseins ist ein gutes Ding. Hier und da erfahre ich, was Sie treiben, und sehe gern, daß Sie sich unsere Weimarer Ueberzeugungen bewahrten. Ich habe sie mit hieher gebracht und habe es nicht zu bereuen. Goethe ist immer groß und herrlich — wunderbar!" „Sie sehen ihn auch hier häufig, Sie Glücklicher?" frug ich. „Gewiß," erwiderte er, „Goethe war stets so treu wie gut, nur die konnten ihn verkennen, die ihn nicht kannten." „Oder ihn nicht erkannten," fügte ich hinzu. „Aber zeigte er sich nicht zuweilen wie die Kastanie »umschalet stachlig«, wie es im Divan heißt? Neulich las ich, er habe den armen Weber einst so kühl empfangen, daß dieser aus Schmerz darüber krank geworden." „Das kann doch nur Folge eines Mißverständnisses gewesen sein," erwiderte Eckermann. „Bedenken Sie, welche Ansprüche an den fast achtzigjährigen Mann fortwährend gemacht wurden! Anerkennung des Talents, des Verdienstes Anderer war so tief in seiner Natur begründet — ja, er mag darin vielleicht zu viel gethan haben. Schließlich war er ein Mensch!" „Die Idealgestalt eines Menschen!" rief ich aus. „Die sucht man freilich zu verwischen," entgegnete Eckermann. „Spürt man nicht heute noch, unter dem Vorwande gewissenhafter Forschung, jeder seiner kleinsten Schwächen nach? Beschäftigt man sich nicht ernsthaft mit Dingen, die ohne allen Werth sind für das Verständniß des Dichters, des Forschers, des Weisen?" „Sie müssen aber auch zugestehen," sagte ich, „daß viele tüchtige Männer in würdigster Weise sich eine Lebensaufgabe daraus machen, den größten Dichter seinem Volke stets näher zu bringen, nicht nur die Bewunderung für ihn zu erhöhen, auch die Bildung durch ihn zu verallgemeinern." „Das wird hier nicht verkannt,"

entgegnete Eckermann, „wir sehen aber nicht, daß Viel dadurch erreicht werde. Ihr habt jetzt Aufgaben, welche die besten Kräfte in Anspruch nehmen, — es ist Großes geleistet worden und Größeres muß geleistet werden, wenn ein hohes Ziel erreicht werden soll. Befindet ihr euch doch auch jetzt wieder in einer Sturm- und Drang periode, anders geartet und gefährlicher, als jene erste es war. Schade, daß ihr unten nicht vorwärts kommen könnt, ohne bald nach rechts, bald nach links auszugleiten, — daß ihr im Gefühle ermangelnder Kraft Reizmittel zu Hülfe nehmt, die weniger stärken als benebeln. Das ist nicht die richtige Zeit für Goethe'sche Lehre. Doch der Augenblick wird kommen, wo das Bedürfniß wieder erwacht, sich gesund zu baden in Klarheit und Reinheit und wahrer Schöne. Dann werden die Deutschen das hohe Glück erkennen, das ihnen zu Theil ward, einen Homer zu besitzen, der Goethe heißt; der nicht nur göttlichem Kampfe, der auch göttlichem Frieden Ausdruck verliehen; in dem der Größte wie der Geringste finden mag, was ihm Noth thut, nicht zum Kampf um's Dasein, wie euer Lieblingswort lautet, sondern zum Sieg über dasselbe" „Es muß noch viel gekämpft werden bis dahin," sagte ich, „doch verlassen wir die Gedanken an die Zukunft, lieber Doctor. Für den Augenblick habe ich nur einen Wunsch — Sie errathen ihn?" „Sie möchten Goethe sehen?" frug Eckermann freundlich, „Sie sollen ihn sehen." Er wendete sich nach hinten, mir winkend, ihm zu folgen — das Herz schlug mir vernehmbar. Da plötzlich stand Goethe vor mir, nicht als Greis, wie ich ihn einstmals gesehen, als reifer, kräftiger, blühender Mann, Ehrfurcht und Liebe erweckend. „Eckermann hat mir mitgetheilt," hub er an, „daß Sie sich meiner angenommen und den Leuten zu beweisen versucht haben, mein Verhältniß zu Ihrer Kunst sei nicht das eines Verständnißlosen vor einem Geheimnisse gewesen. Gewiß nicht! Doch hatte ich stets das Bewußtsein, der Tonkunst nicht hinreichend gerüstet gegenüber zu stehen. Man begreift nur, was man gelernt und geübt hat — in der Musik spielt freilich das ewig Unbegreifliche, nur Nachzufühlende eine große Rolle. Vor Allem muß hierbei das Ohr mit dem, was ihm geboten wird, ins Reine kommen; es muß

das Neue, ihm Ungewohnte gut und oft hören. In meinen jüngern Jahren wurde mir dieses Glück, und ich wußte es zu schätzen und zu genießen. Die großen Erscheinungen jener Zeit haben mich durch's Leben begleitet. Später brachte es der Lauf der Dinge mit sich, daß mir solche Wohlthat seltener und immer seltener zu Theil wurde, die organisch sich entwickelnde Reihe musicalischer Schöpfungen war für mich mehr oder weniger zerrissen, ich fühlte die Lücken und konnte sie nicht ausfüllen; klar steht mir das Alles vor der Seele, und ich danke Ihnen, daß Sie versucht haben, es mir nachzuempfinden. Forschen und arbeiten Sie weiter, lieber Hiller — für sich und Andere." Wie ein Traum verflüchtigte sich die Gestalt, an deren Lippen ich horchend gehangen.

IX.

Mein ewig heiterer Heine-Virgil wollte mich auf meinen Wunsch zu Freund Müller von Königswinter bringen, als wir Davison begegneten. Nach den ersten Begrüßungen rief dieser aus: „Haben Sie nicht oft beklagt, mich nicht mehr zu sehen? ich meine nicht in Köln oder Dresden, nein, auf den Brettern, die zwar nicht die Welt bedeuten, aber doch eine Welt für sich sind. Man nennt meinen Namen nicht mehr dort unten, das sollte mich zwar wenig kümmern, es verdrießt mich aber doch zuweilen. So manchen guten Abend habe ich euch geschaffen, euch der Langeweile eures Philisteriums entrissen, euch Menschen vor die Augen gebracht, von welchen ihr euch nie ein Bild hättet machen können — wer gedenkt dessen?!" „Alle, die es erlebt haben," sagte ich, „ihre Zahl vermindert sich freilich täglich, während die Zahl derer, die dieses Glück nicht gehabt, sich vermehrt — das wird sich schwerlich ändern lassen." „Schlimm genug," erwiderte Davison, „man behandelt den Schauspieler ungerecht." „Aber," sagte ich — „Ich weiß, was Sie sagen wollen," unterbrach mich der lebhafte, noch immer fast leidenschaftlich sich äußernde Künstler, „oft genug habe ich's gehört. Die Komödianten,

heißt es, erhalten so viel Lob und Beifall und Kränze und Geld, wie es den bedeutendsten Menschen nicht geboten wird, — sind sie denn keine bedeutenden Menschen?“ „Wohl, wenn sie bedeutende Schauspieler sind, und dann“ — „Und dann,“ unterbrach er mich abermals, „dann wird man ihnen trotzdem nicht gerecht. Man sagt, sie seien keine schaffende, nur wiedergebende, um nicht zu sagen, wiederkäuende Talente — aber ich sage Ihnen, wir erfinden oft mehr als die sogenannten Dichter. Die taufen irgend einen Kauz, legen ihm tausenderlei Dinge in den Mund, gescheite und einfältige, stolze und demüthige, humoristische und langweilige — und daraus sollen wir einen Menschen machen, an den ihr glaubt, der vor euch lebt und webt, für den ihr euch ein paar Stunden lebend fühlt — ein Küchenzettel mit seinen Ingredienzien, aus dem ein Gericht werden — kleine Motive, aus welchen eine Symphonie erwachsen soll — was weiß ich! Und weil wir statt Papier und Tinte uns selbst nehmen, unsern Leib und unsere Sprache, und damit schalten und walten, als seien es fremde Dinge, und uns modeln und malen und beherchen und betrachten, bis ein Kerl vor uns steht, der uns zum Object wird — der wir sind und auch wieder nicht sind, und der euch packt und lachen und weinen macht — das sollte kein Schaffen sein, nur eine Reproduction? Sind Sie denn überzeugt, daß der, der's geschrieben, es so vor sich sah, wie wir es sehen müssen, um es darzustellen? Und was ist Schaffen anderes, als ein innerlich Erschautes vor die Sinne bringen?“ „Es ist schön von Ihrem Freunde,“ nahm Heine zu mir gewandt das Wort, „sich für seine ehemaligen Genossen so zu erwärmen, um so mehr, als sie wahrlich keiner Fürsprache bedürfen. Auch bin ich bis zu einem gewissen Grade Ihrer Meinung, mein vortrefflicher Herr Davison,“ fuhr er fort, „ein guter Schauspieler steht viel höher als ein schlechter Dichter.“ „Heine'sche Schmeicheleі,“ entgegnete dieser, „ich aber behaupte, ein großer Schauspieler ist ein großer Dichter.“ „Nun“, sagte ich, „ist der letztere seltener. Und dankbar müßten Sie ihm sein. Welch eine Versorgungsanstalt hat Shakespeare gegründet!“ „Shakespeare, ja Shakespeare,“ murmelte Davison, „und doch, wie

Wenige würden je durch einen Hauch seines Geistes berührt, wenn wir nicht da wären, seine Gestalten vorzuführen?“ „Unbedingt,“ rief ich aus, „ich kann mir seinen Richard nicht anders denken, als unter Ihren Zügen — die Worte, die ihm verliehen worden, höre ich in Ihrer Sprechweise, so wenig hysterisch sie sein mag.“ „Der Geist macht die Wahrheit, nicht das Idiom,“ sagte Davison. „Doch freut es mich,“ setzte er hinzu, „daß mein Thun noch nicht ausgelöscht ist in der Erinnerung meiner Freunde — lange kann das freilich nicht mehr dauern.“ „Was kümmert Sie's?“ frug ich. „Eigen genug,“ erwiderte er, „das, was ihr drunten Unsterblichkeit nennt, beschränkt sich in den meisten Fällen darauf, daß in irgend einem Bande einige Buchstaben sich finden, die in ihrer Zusammensetzung einen Namen bilden, dem ein paar erklärende Zeilen gewidmet sind. Und doch wird es uns auch hier nicht gleichgültig, einer unter Millionen zu sein, dem eine solche Erwähnung zu Theil wird.“ „In der Geschichte der deutschen Schauspielkunst wird Ihr Name stets leben,“ sagte ich zum nachdenklich gewordenen Mimen — und wir schieden mit Blicken freundlichen Einverständnisses.

„Da ist Müller,“ sagte Heine nach einigen Schritten, „ich will Sie aber nicht stören,“ setzte er hinzu und verschwand. „Mein lieber Freund,“ begann ich, „wie sehr vermisse ich Sie, wie sehr vermissen Sie so Viele, abgesehen von denen, welchen Sie Alles waren. Ganz unersetzlich sind Sie und Ihr Haus in unserem alten Köln und werden es bleiben für uns, so lange wir selbst dort verbleiben. So viel Talent, so viel Herzensgüte und —“ „Wollen Sie wohl die wenigen Momente, die uns gegeben sind, nicht mit solchen Worten verderben!“ unterbrach mich der Freund. „Wären diese wenigstens wahr!“ „Um's Himmelswillen!“ rief ich. „Mißverstehen Sie mich nicht,“ fuhr er fort, „ich zweifelte nie und zweifele auch heute nicht an meinen Freunden. Was jedoch Ihr altes Köln betrifft, so waren die Zeichen von Wohlwollen, die es mir gab, weder zahlreich noch erheblich — und ich frug mich zuweilen, warum so viel Unwohlwollendes gegen mich zu Tage trat. Niemandem trat ich zu nahe, förderte Manchen, meinte es gut mit Allen.“ „Das ist's eben,“

erwiderte ich. „Sie erinnern sich der alten Geschichte vom Aristides!“ „Der Vergleich paßt nicht, er ist viel zu ambitiös — auch glaube ich nicht, daß man mich verbannt haben würde, wäre der Ostracismus noch Mode. Nur das Vöglein Freude am Talein mir zu verderben, das versuchte man allerdings oft genug — es mag aber mehr rheinländisch sein als hämisch und mehr deutsch als rheinländisch. Während die andern Nationen ihre Talente gern überschätzen, scheinen sie dem Deutschen mehr unbequem als willkommen zu sein. Vielleicht halten sie es auch für einen Sporn, der dem Talente zuträglich, es zu zwicken und zu stacheln, wo sie können. Ich sprach Karl Maria von Weber vor einigen Wochen. Was hatte der alles erdulden müssen in der Mitte von Erfolgen, die allzu gerechtfertigt waren, als daß man sie hätte unterdrücken können! Wie hat die Kritik sich gegen ihn benommen! Welche Intriguen hat man gegen ihn gesponnen dort, wo er lebte, persönlich wirkte!“ „Lieber Müller,“ sagte ich, „so viel ich weiß, nehmen Sie hier noch hinreichend Theil an dem, was bei uns unten vorgeht, um sich zuweilen mit anzusehen und anzuhören, und da müssen Sie doch gewahr geworden sein, bis zu welchem Grade von Enthusiasmus man sich jetzt in Ihrem einstigen Vaterlande aufzuschwingen versteht.“ „Die Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel,“ erwiderte er, „auch sprach ich nicht von den Aeußerungen der Menge, die im Guten wie im Schlimmen von den mannigfaltigsten Impulsen erregt wird. An die Einzelnen dachte ich, an die mehr oder weniger Gebildeten, welche die sogenannte Blüte eines Volkes darstellen. Ist es Ihnen nie aufgefallen, wie sauer es einem Deutschen, einem deutschen Manne wird, ein erkennendes, freundliches Wort zu sagen? Und wenn er es thut, klingt es meistens, als ob er sich Gewalt anthun müsse, um es zu Tage zu fördern. Bei den Frauen ist das anders und besser — die Frauen sind aber nicht der charakteristische Theil der gebildeten Nationen oder denn, die ihr so nennt, denn gefallen wollen sie alle.“ „Das ist auch gut,“ sagte ich, „denn es befördert und in unserem kleinen Selbstgefühl, ohne welches wir ja doch nichts Nennenswerthes zu Stande bringen würden. Wie viel Herrliches verdanken wir dem Einflusse der Frauen!“

„Kunst und Poesie sind ohne sie nicht denkbar," rief der Dichter aus, „ich bin ihnen das Beste schuldig, was ich geleistet habe, und mein Dankesgefühl erlischt nimmer. — Haben Sie Bismarck gesehen?" frug er plötzlich nach einem Moment träumerischen Schweigens. „Einmal ward mir das unvergeßliche Glück, einen Abend bei ihm zuzubringen," erwiderte ich, „ich komme fast nie nach Berlin und — welch ein Interesse kann ein solcher Mann nehmen an uns Musikern?" „Sie wissen," sagte Müller, „wie ich für ihn schwärmte, und wenn ich mich dieses Ausdruckes noch bedienen könnte: ich schwärme noch immer für ihn und meine Bewunderung wird durch Nichts und Niemanden geschmälert, nicht einmal durch ihn selbst. Welch eine bezaubernde Persönlichkeit! Die Geschichte wird die Erinnerung an sein Thun aufbewahren und deren Folgen auseinanderlegen, — sie wird keine Vorstellung geben können von der bestrickenden Macht seiner Gegenwart — von dieser wunderbaren Vereinigung der verschiedenartigsten, ja, entgegengesetztesten Eigenschaften! Die Hoheit der Erscheinung und die Gewalt der Rede, der imponirende Ernst und die liebenswürdige Heiterkeit, der ungebundene Freimuth und die treffende Ironie; ja, eine gewisse Naivetät, ich kann es nicht anders bezeichnen, tritt unbehindert zuweilen hervor. Ist doch jedes Genie naiv in seiner Weise. Recht ist es und würdig, daß die Treue der Ueberzeugung ihm entgegentritt, wo sie nicht anders kann — aber nur die lauterste Ueberzeugung soll ihm entgegentreten. Wie hat sich Schiller's Wort hier bewährt, daß der Mensch wächst mit seinen höhern Zwecken — aus dem übermüthigen Junker ist der Mann geworden, der mit der Kraft des Gedankens seine Zeit beherrscht, wie Keiner neben ihm. Welch unerhörte Macht übt er aus — möchte sie nicht allein Deutschland, möchte sie der Welt zu Gute kommen — ich hoffe es —." Die Lebhaftigkeit des jüngern, wenn auch vor mir geschiedenen Freundes war mir wohlthuend und brachte mir vergangene Stunden ergreifend vor die Seele. Ich schwieg, als er, sich wendend, mir zurief: „Ade, Ade, auf Wiedersehen!"

X.

„Wir wiſſen, daß Sie auch unſer treu gedenken," ſagte Roderich Benedix, der, mit Ludwig Bischoff zur Seite, mir entgegentrat, als ich heute kaum angelangt. „Wie ſollte ich nicht?" entgegnete ich, „ich ſchulde Ihnen Freundſchaft und Dankbarkeit und der ſchöne Kreis, dem Sie angehörten, leuchtet hell in meinen beſten Erinnerungen." „Das Leben unten gleicht einem eurer Concerte," ſagte Bischoff, „Enſemble- und Soloſätze folgen ſich, nicht immer in logiſcher Weiſe — die Soli ſind vergnüglich, zuweilen auch abgeſchmackt — die Enſembles gehen nicht immer zuſammen — ſie bleiben aber doch das Beſte — die Eitelkeit macht ſich da weniger breit und ein vereinigtes Wirken iſt wohlthuend — die Einen wie die Andern rauſchen gleichmäßig ſchnell vorüber, voransgeſetzt, daß ſie nicht zu inhaltlos ſeien." „Ich glaube, man könnte Ihren Vergleich noch lange fortführen, ohne daß er zu hinken begänne," erwiderte ich, „jedenfalls zeugt er für die Lebensfülle unſerer Kunſt." „Lebensfülle!" nahm Benedix das Wort, „Lebensfülle! Sagen Sie doch lieber: Lebensvergeudung, Lebensverſchwendung. Der tropiſchen Natur gleicht Ihre Tonwelt, voll von Herrlichkeit und Schönheit, aber auch von Alles überwuchernden Schlinggewächſen, von greulichen Creaturen." „Der Himmel geſtattet es hier wie dort," entgegnete ich „ſeien Sie nicht ſtrenger, als dieſer, lieber Benedix." „Wenn alles gut wäre, was der Himmel auf eurer Erde geſtattet," ſagte der Freund, „ſie wäre ein Paradies." „Gibt es eines, wird uns eines zu Theil werden? oder verwehrt der Engel mit flammendem Schwert immer und überall den Eintritt?" „Welche Fragen!" nahm Bischoff das Wort, „erwarten Sie von uns keine Antwort. Und doch, ich kann Ihnen eine geben. Auf Erden gibt es Paradieſe die Hülle und Fülle. Das Wiſſen, die Kunſt, die Erkenntniß, die Liebe — und die Arbeit vor Allem." „Das wird Ihnen nicht Jeder zugeſtehen," entgegnete ich „glücklicherweiſe bedürfen Unzählige keiner Antwort, weil das Paradies bei ihnen nicht in Frage ſteht. Daß Sie, lieber

Profeſſor, wenn ich Sie noch ſo nennen darf, alle jene paradieſiſchen Schätze aufzählen, begreift ſich, — Sie waren ein reich geſegneter Mann — Ihr vielſeitiges Können und Wiſſen war für mich ſtets ein Gegenſtand der Bewunderung!“ „Wäre ich doch weniger vielſeitig geweſen!“ rief Biſchoff aus „der Stamm meines Seins wurzelte in der Muſik, aber er trieb keine Blüten. »Werde, der du biſt,« hat ein griechiſcher Weiſer geſagt — ich war ein Muſiker und bin keiner geworden.“ „Um ſo mehr ſind Sie den Muſikern geworden,“ ſagte ich. „Ein verſtändnißvoller, geiſtreicher Kritiker, der auf Künſtler und Laien anregend wirkt, iſt eine ſeltene Erſcheinung. Und waren Sie nicht ein wahrer Künſtler der Sprache?“ „Es freut mich, daß Sie mir als Kritiker ein freundliches Andenken bewahren, lieber Hiller,“ ſagte Biſchoff lächelnd; „um ſo mehr, als die Anerkennung der Kritik nie Ihre ſtarke Seite war. Doch was ich ausgeſprochen, halte ich aufrecht. Sehen Sie unſern Freund Benedix, er durfte ſchaffen, was ihn bewegte, wonach ſein Streben ging von früheſter Jugend an. Und wie ſehr iſt es ihm gelungen! Ich habe dem Theater noch immer einige Theilnahme bewahrt — ich weiß auch, wie vielfach man Benedix anfeindet — er iſt trotz alledem in Deutſchland noch nicht wieder erſetzt worden.“ „Laſſen Sie das gut ſein, Freund,“ nahm dieſer das Wort, „ich mache mir keine Illuſionen über meine einſtigen Leiſtungen — ſie haben ein paar Generationen erheitert und der Wiederhall davon erfreute mich. Gar mancher glückliche Griff ward damals gethan und wird es auch heute. Aber — die Deutſchen haben wenige Luſtſpieldichter; faſt Alles ſcheint ihnen zu fehlen, um einen hervorzubringen, einen, wie ich's meine, nicht, wie ich's war. Vor Allem — ſie ſehen ſich mit viel zu verſchämten Augen an, es iſt ihnen fatal, ihre Schwächen, ihre Fehler, ihre Laſter unbefangen zu betrachten. Während es den franzöſiſchen Nachbarn bei aller Eitelkeit ein Gaudium iſt, ihre ſchwachen und ſchlimmen Seiten bis zur Uebertreibung dargeſtellt zu ſehen, ſind die Deutſchen ſo überzeugt von ihrer Bravheit und Tugend, daß ſie den Goldglanz derſelben um Alles nicht getrübt ſehen möchten — nur mit Handſchuhen mögen ſie den koſtbaren Schmuck ihrer Lauterkeit berührt

wissen. Nun wird ihren Dramatikern im Allgemeinen aber gerade die leichte Behandlung schwer, die Anmuth, die Behendigkeit, die graziöse Keckheit ist nicht ihre Sache — allzu boshaft wollen sie nicht werden, dafür werden sie plump — häufige Stecknadelstiche sind fatal — lieber einmal eine Tracht Prügel — auch die behende Geschicklichkeit fehlt, vielleicht, weil sie nicht genug geübt wird — zu wirkungsvoller Verschlingung scenischer Fäden ist Geist nicht ausreichend, ein Stück Handwerk gehört auch dazu. Und schließlich — wo existirt eine deutsche Gesellschaft? Nette, brave, angenehme, gebildete, kluge Leute gibt es in Deutschland überall, in Berlin und Wien, in Dresden und München, in Frankfurt und Hamburg — sie kommen auch vielfach zusammen — essen und trinken und unterhalten sich vortrefflich — aber eine deutsche Gesellschaft bilden sie nicht — keine, die den Typus einer solchen an der Stirn trüge, in welcher alle Seiten des Nationalcharakters, Tugenden wie Schwächen, sich illustrirten. So gibt es denn Possen allerorts, Wiener, Berliner, Münchener, denn an Apartheiten ist kein Mangel; aber die deutsche Gesellschaft und das deutsche Lustspiel sind noch zu schaffen."

Mitten im Besten entzogen sich mit einem leichten Gruße die beiden Männer meinen Augen; die von ihnen mir bestimmte Zeit mochte abgelaufen sein. Daß ich jedoch noch weilen durfte, ahnte ich mehr, als ich es wissen konnte; und da ich zu ungeduldig war, um Heine's Vermittlung in Anspruch zu nehmen, versuchte ich mein Glück auf's Gerathewohl. Ich wurde nicht getäuscht. Cherubini stellte sich mir dar, umgeben von seinem Lieblingsschüler Halevy und dessen Lieblingssänger Adolphe Nourrit. Wie war ich beglückt, diese Männer wiederzusehen!

„Mir scheint, Sie können noch immer nicht ruhig bleiben," redete Cherubini mich an; „haben Sie denn unten so wenig zu thun, daß Sie Zeit finden, uns hier aufzusuchen?" „Aber, theurer Meister," unterbrach ihn Halevy, „freuen wir uns doch, mit einem alten Bekannten in der alten Weise einmal plaudern zu dürfen!" — „Es ist wunderbar," sagte Nourrit, „und wohlthuend." „Habe auch nichts dagegen!" murmelte Cherubini; „und das wissen Sie," fügte er,

mich anſchauend, hinzu. „Haben Sie etwa Luſt, noch einmal über mich zu ſchreiben?“ fuhr er fort. „Was Sie hier erfahren werden, wird Ihnen wenig Stoff bieten, weder zum Erzählen, noch zum Kritiſiren.“ „Wenn ich von Ihnen ſchrieb, wenn ich zu Ihnen ſprach, indem ich zu Ihnen ſpreche, ſtets war und bin ich von demſelben Gefühle durchdrungen, dem, liebender Verehrung,“ erwiderte ich. „Ich war ſehr jung, als ich mich Ihnen zum erſten Mal vorſtellen durfte, und nun bin ich älter, als Sie es zu jener Zeit waren, — das Wort Cherubini hat immer dieſelbe hohe Bedeutung für mich behalten, die des ernſteſten Wollens und des mächtigſten Könnens.“ „Bravo, Hiller“, rief Halevy aus; „und wenn Sie erſt wüßten, was wir Andern dem Meiſter zu verdanken hatten!“ „Und zu verdanken haben,“ rief Nourrit. „St!“ fiel Halevy ihm in die Rede — „doch — das, was Einer einem Andern zu danken hatte dort unten, das klingt fort durch alle Zeiten. Mancher Erfolg wurde mir zu Theil auf Erden, nichts war mir ſo werth, als mich ſeinen Schüler nennen zu dürfen.“ „Wie Viele müßten ſich ſo nennen,“ ſagte ich, „die nie ſeiner anſichtig wurden.“ „Hélas,“ rief Nourrit, „es iſt doch ſchön, ein Todichter zu ſein. Zwar hinterläßt er nur papierne Obelisken, aber für den Wiſſenden enthalten die Hieroglyphen, die ſich darauf befinden, ſo tiefe, herrliche Geheimniſſe, daß ich zehn ägyptiſche Dynaſtien gebe um eine Meiſterpartitur. Und wenn mir auch ein Seufzer entfiel, lieber Hiller, Sie müſſen ihn nicht ſo deuten, wie ich weiß, daß Sie es zu thun geneigt ſind. So ſchwer ich büßen mußte für meinen Ehrgeiz als Sänger — ich klage nicht. Eine ſüße Genugthuung empfinde ich, daß es mir während meines kurzen Erdenlebens vergönnt war, Schönes kund zu thun, was man auszuſingen mich würdig befunden. Iſt doch der Beſte nur ein Organ, weiſt doch der Größte immer nur zurück auf das Göttliche, von dem Alles ausſtrömt.“ Der geliebte Sänger entſchwand, während ſeine melodiſchen Worte verhallten.

„Nourrit war immer etwas zur Schwärmerei geneigt,“ ſagte Cherubini nach einer Pauſe. — „Gut wäre es doch, wenn es mehr ſolcher, Schwärmer gäbe,“ rief Halevy aus. „Unſere armen Nach-

folger, ſie ſind ſchlimm dran. Nourrit empfing nicht nur von uns, er ſpendete uns eben ſo viel, als wir ihm gaben. Und ſo müßte es eigentlich immer ſein.“ „Man könnte ſich ſchon zufrieden geben,“ entgegnete der Meiſter, „wenn ſie das gut ausführten, was man ihnen vorſchreibt — ſie lernen nicht genug, ſie arbeiten nicht genug. Und man iſt zu nachſichtig mit ihnen. Ueberhaupt übt man in der Kunſt viel zu viel Nachſicht. Allzu Wenige verſtehen etwas davon, und dieſe Wenigen ſchweigen — ſie laſſen das Wort den Schwätzern, den Ignoranten, den Faiſeurs — da heißt es denn: »eine Hand wäſcht die andere«.“ „Bleiben aber alle beide ſchmutzig. Und euer Publicum, es will ſich unterhalten — geht es nicht auf eine Weiſe, ſo geht es auf die andere — machen ihnen die Künſtler nichts vor, ſo thun ſie es ſelbſt. Ich überſchaue zuweilen mein langes Leben auf Erden, wenn ich gerade nichts Beſſeres zu thun habe — da iſt aber nicht viel Tröſtliches zu finden. Einige tüchtige Männer, ein paar gute Freunde, viel Wechſel, viel Lärm um nichts — das Beſte war mir und blieb mir mein Arbeitszimmer. Sie werden einſt meiner Meinung werden,“ wendete er ſich an mich, „und froh ſein, wenn Sie hieher gelangen.“

„Der Meiſter iſt noch immer zuweilen übler Laune,“ ſagte Halevy, den Kopf ſchüttelnd — „aber doch nur dann, wenn er ſich alten Erinnerungen hingibt — ſie ſind ein Brennſtoff, der die ſchönen lautern Flammen ſeines Geiſtes flackern macht. Leben Sie wohl, alter Freund, ich muß ihm nachfolgen.“ Uebervoll von dem, was ich gehört, fand ich mich in meinem Arbeitszimmer wieder.

XI.

„Aber diesmal muß ich Roſſini ſehen,“ ſagte ich zu Heine — „bitte, führen Sie mich zu ihm.“ „Nichts iſt leichter,“ erwiderte mein Virgil; „er hat ſich eine Art Boulevard des Italiens auserkoren, wo man faſt immer ſicher iſt, ihn zu finden, und ſtets in Geſellſchaft — das letztere wird Ihnen hoffentlich nicht unangenehm

sein?“ „Ich wüßte nicht, daß ich ihm ein Geheimniß anzuvertrauen hätte — ihn einmal plaudern zu hören,“ entgegnete ich, „danach habe ich großes Verlangen.“ „Wir werden gleich da sein,“ sagte Heine; „ich werde mich aber sofort verabschieden.“ „Rossini ist ein Musiker, der Ihnen vor allen behagen müßte!“ rief ich aus. „Er ist der amüsanteste, der mir vorgekommen, das ist keine Frage,“ sagte Heine, — „ich bin aber anderweitig beschäftigt — und schließlich — es wird zu viel über Musik gesprochen werden.“

Mit heiterem, doch etwas ernstem Ausdruck sah ich den Maëstro vor mir stehen. Ihn umgaben sein einstmaliger Famulus Caraffa, Lablache, der berühmte Vertheidiger des Legitimitätsprincips Berryer und M. Jacques Offenbach. Nach mannigfachen Begrüßungen sagte der Maëstro: „Sie machen noch immer Musik, caro Fernando, schon zweimal so lange Zeit, als ich es gethan.“ „Dafür bin ich auch zweimal so berühmt geworden, Maëstro,“ lachte ich. „Natürlich,“ entgegnete dieser, „wenn man ernste, gelehrte Musik macht! Meine Specialitäten waren das Pizzicato und die Cavatine, auf die verstand ich mich besser als Sie und Ihre Freunde — aber was hatte ich davon? Die Orchestergeiger schliefen darüber ein und die Sängerinnen arbeiteten sie um, verbesserud und verschönerud — ich durfte froh sein, wenn mein armer Name wenigstens auf dem Theaterzettel genannt wurde.“ „Sie sehen,“ sagte Berryer, „er ist unverbesserlich und hat stets die alte lose Zunge. Das verhindert nicht, daß es dort unten keinen Menschen gegeben hat, durch welchen ich mehr Freude genossen, als durch ihn.“ „Das waren aber keine legitimen Freuden,“ schaltete Rossini ein. — „Es gibt nichts Legitimeres als eine reine Freude,“ sagte der berühmte Parlamentarier, „und es ist jammerschade, daß es meinen einstigen Collegen in der Politik so schwer wird, dergleichen zu Stande zu bringen. Was sie schaffen, ist weder brillant noch erheiternd.“ „Auch nicht erheiternd?“ sagte ich, — „ich verstehe freilich nichts davon. Was meinen Sie dazu, Lablache, der Sie stets mit gekrönten Häuptern auf dem intimsten Fuße standen?“ „Ich verschwieg und verschweige, was mir mitgetheilt wurde,“ entgegnete dieser mit seinem bezaubernden Lächeln. „Als ich einstmals vierzehn Tage mit dem großen Herzog

von Bridschwidsch tête à tête zugebracht, war mir überhaupt die Sprache abhanden gekommen." „Doch gewiß nicht die Stimme," sagte Berryer, „die war unverwüstlich." „Sagen Sie mir, Hiller," hub Rossini wieder an, „was hat das zu bedeuten mit allen euren Schulen? Ich habe da einen jungen Collegen, der es noch immer nicht lassen kann, in Zeitungen und Blätter aller Art die Nase zu stecken — der erzählt mir, es gäbe jetzt fast so viele Schulen als Componisten. Eine neu-deutsche, eine vlämische, eine skandinavische, eine russische, eine englische, eine belgische und alle Tage kämen noch neue dazu. In jedem Kaffeehaus werde eine neue Schule beschlossen und ein Organ dafür gegründet — und in jeder Taverne würden auch wieder einige abgeschafft. Erzählen Sie mir davon. Haben Sie nicht auch eine Schule gebildet, Meister Offenbach?" wendete er sich plötzlich an diesen. „Das will ich meinen, Maëstro," antwortete dieser; „sie hat vor vielen andern den großen Vorzug, daß man heidenmäßig viel Geld verdient in dieser Schule." „Für den Erfolg scheint dies jetzt der einzige Maßstab zu sein," entgegnete der Maëstro; „wir Frühern hatten auch hier und da Erfolge, alle Welt bereicherte sich dabei, nur nicht die Componisten. Sie haben mir aber noch nicht geantwortet, Signor Fernando, auf meine Fragen." „Es würde schwer gewesen sein, lieber Maëstro," sagte ich lachend: „aber auch jetzt würde es mir schwer werden. Kann man denn Schulen gründen ad libitum?" „Mir ist es allerdings nie eingefallen," entgegnete Rossini. „Als ich Erfolg gehabt und der und jener mir meine Pizzicati und Cavatinen nachmachte, da hörte ich freilich von der Rossini'schen Schule sprechen — das war mir unendlich lang weilig. Ich schrieb, wie ich konnte, wie mir's einfiel, so gut oder so schlecht ich's gelernt hatte. Als Haydn seine herrlichen Quartette schrieb, hat er schwerlich daran gedacht, eine Schule zu gründen — und doch sind Alle bei ihm in die Schule gegangen — Alle, Alle — dieser gute liebe alte Haydn! — Von Keinem habe ich so viel gelernt, als von ihm — höchstens noch von einem gewissen Mozart. Der hatte aber zu viel Genie, davon kann man nicht profitiren! A propos, gibt es denn keine spanische Schule? ich sollte doch

denken — meine Frau war eine Spanierin — und die nahm mich in die Lehre, das können Sie mir glauben. Was denken Sie davon, Caraffa, Sie machen ja den Mund nicht auf?“ „Die Luſt dazu iſt mir vergangen, ſeitdem wir nicht mehr bei Ihnen ſpeiſen!“ erwiderte der einſtige Cavaliere etwas verdrießlich: „es iſt ja ſehr ſchön hier, aber Ihre Maccaroni kann ich nicht verſchmerzen.“ „Auch der meinen dürften Sie gedenken,“ ſagte Lablache. „Es iſt erſtaunlich,“ nahm Berryer das Wort, „welche Freude dieſe Italiener noch immer daran haben, ſich ſelbſt zu ironiſiren. Während meine Landsleute in jeder Romanze ein unſterbliches Werk geſchaffen zu haben glauben, ſpielte unſer genialer Meiſter hier mit ſeinen herrlichſten Inſpirationen Federball. Allerdings trat er damit von jeher allem im Voraus entgegen, was man etwa gegen ihn einzuwenden hatte. Wäre er nicht ein ſo wunderbarer Muſiker geworden, er hätte einen Staatsminiſter abgeben können.“ „Danke für die Ehre,“ ſagte der Maëſtro; „für dergleichen würde ich im beſten Falle zu faul geweſen ſein. Uebrigens habe ich mehr Miniſter kommen und gehen ſehen, als ich Opern componirt habe — und ſo viel ich jetzt aus der Ferne beobachte, werden die Miniſterien immer häufiger und die Opern immer ſeltener; welche aber weniger werth, wage ich nicht zu beurtheilen. Langweiliger ſcheinen mir jedenfalls die Opern zu ſein.“ „Das denken Sie nicht, Maëſtro,“ ſagte ich; „erſtens, Sie wiſſen gar nicht, was Langeweile bedeutet, denn das Langweiligſte wurde für Sie ſtets zur Kurzweil.“ „Und für die, die mit ihm waren,“ ſchaltete Berryer ein. „Dann aber,“ ſagte ich, — „dann aber?“ wiederholte Roſſini, — „es wird mir“, fuhr ich fort, „nicht leicht, das auszudrücken, was mir im Sinne liegt; Sie waren dem Erfolg gegenüber ſehr tolerant, meine ich!“ „Was gibt es denn auch Größeres als den succès?“ rief Offenbach aus. „Die Zuſtimmung der Beſten,“ ſagte Berryer. „Wo ſtecken dieſe?“ frug Lablache. „Das iſt allerdings ſchwer zu ſagen,“ nahm Roſſini das Wort. „Wer hielte ſich nicht für geſcheit, für urtheilsfähig? Und wem kann man das Recht abſprechen, ſo zu ſein, wie er iſt? Wenn ich mir in Paris auf meinem Lieblingsboulevard das Gedränge, das Gewoge ruhig anſah, ſagte

ich mir oft: das ist das Bild der Welt! Jeder rennt, fährt, reitet darauf los mit einem andern Wunsch, einer andern Passion im Herzen — Jeder geht von einem andern Punct aus, um an einen andern zu gelangen — und Jeder ist anders vorbereitet für das, was er erreichen möchte. Nun soll unsere Kunst, im Theater vollends, alle diese Leute oder doch ein buntes Gemisch derselben veranlassen, ihr Geld auszugeben, um eingepfropft zwischen heißen Wänden stundenlang zuzuhören, was ihnen par ordre de moufti geboten wird, und sich schließlich freuen, daß sie in ihre Börse gegriffen! Wer das zu Wege bringt, der hat seine Sache gut gemacht; die Bedenken einzelner wiegen da nicht schwer. Ob ich, ob du, ob er damit einverstanden, was liegt daran? Der Eine zählt sein Publicum nach Millionen, der Andere nach Tausenden; die Werke dieses Componisten verschwinden schnell, die des andern halten sich länger, alle verschwinden, wenn ihre Zeit sich vollendet hat. Von dem Beifall der Kenner mag ich vollends nichts wissen, die wollen nur sich zur Geltung bringen. Bleibt die Zustimmung der Musiker, die doch eigentlich am meisten werth sein müßte. Wüßten die nur selbst besser, was sie wollen! Und wenn sie's wissen, dann ist man am schlimmsten dran, denn es ist selten etwas Gutes!" „Aber carissimo Maestro!" rief ich aus, „man sollte wahrlich denken, Sie hätten auf Ihrer einstigen Laufbahn die entsetzlichsten Erfahrungen gemacht, und doch waren Sie sicherlich einer der angebetetsten Männer des ganzen Jahrhunderts." „Wer Erfolg hat, dem wird gehuldigt," entgegnete Rossini; „mit wie viel Aufrichtigkeit, das ist eine andere Frage. Wie Viele machten mir den Hof, die mich haßten — wie Viele schmeichelten mir, die mich im nächsten Café schlecht machten. Da war ich denn oft genug der Meinung des Cavaliere Caraffa und fand ein Gericht Maccaroni mehr werth, als gedruckte und ungedruckte Lobpreisung. Man kann die Welt nicht verachten, denn man gehört ihr an; das sicherste Mittel wär's jedoch, um vergnügt zu leben und von dort vergnügt wegzuziehen." Eine Pause entstand; da nahm Berryer das Wort und sagte: „Wie oft haben wir vordem dieses Capitel verhandelt, theurer Meister, so recht einig wurden wir freilich nie. Aber was

ich damals ausgesprochen, das halte ich aufrecht, ich denke wohl für alle Zukunft. Nichts kann uns retten in dem Getriebe, als treu zu bleiben unsern Ueberzeugungen, mögen unsere Bestrebungen glücken oder mißlingen. Im Grunde gibt es nur ein Publicum für uns, das sind wir selbst. Man nennt das auch unser Gewissen, das Wort reicht aber nicht aus für das, was ich sagen will — ein gutes Gewissen mag beruhigen, aber es vermag nicht zu beglücken. Wer hätte sich auch nicht Vieles vorzuwerfen? Das thut es nicht. Lieben und achten muß man, was den Inhalt unseres Lebens bildet — treu muß man ihm bleiben. Das mag euch Künstlern zuweilen schwer werden — strebt danach — laßt euch nicht irren — durch nichts, durch nichts!" — Ich sah Niemanden mehr.

XII.

Es fiel mir auf's Herz, als ich oben angelangt, daß dieser Besuch der letzte sein sollte, der mir verstattet. So Viele, nach welchen ich verlangte, hatte ich nicht gesehen — so Manche hätte ich gern nochmals gesprochen. Ich zog Heine heran, um mir zu helfen; er fand sich, wie immer, dazu bereit, doch gab er mir nur die Richtung an, die ich einzuhalten hatte, und sagte mir dann Adieu. „Sie werden mich jedenfalls noch hier finden bei Ihrer definitiven Rückkehr," setzte er hinzu. „Thun Sie jedoch Ihr Bestes, um diese zu verzögern. Man mag sich überleben, aber man lebt auch dann nie lange genug!" Gegen diesen Ausspruch meine Einwendungen zu machen, wurde mir unmöglich, denn Heine entzog sich meinen Augen; ich aber beschleunigte den Schritt, um zu Mendelssohn zu gelangen, den ich noch einmal zu sprechen innigst wünschte und bei welchem auch Ferdinand David, einen meiner theuersten Freunde, zu treffen, mir Heine in Aussicht gestellt. David begrüßte mich zuerst in seiner heiter lebhaften Weise. „Eher hätte ich für möglich gehalten, ein classisches Streichquartett von Offenbach kennen zu lernen, als dich so hier zu sehen!" rief er aus. „Lieber Freund," sagte ich, „wie sehr hat uns zur Zeit dein

jähes irdiſches Ende in die traurigſte Beſtürzung verſetzt!" „Ich wünſche dir, wenn auch nicht den Deinen, du mögeſt eben ſo ſchnell von dannen ziehen," erwiderte er; „ich ſage ſchnell, nicht unvorbereitet," fügte er hinzu. „Ihm iſt Zeit genug zur Vorbereitung gelaſſen," ſagte Mendelsſohn, deſſen ich jetzt anſichtig wurde; „er wird ſie wohl benutzt haben und fernerhin benutzen." „Was du darunter verſtehſt," entgegnete ich, „das weiß ich nicht — bereit bin ich zu jeder Stunde, und doch bleibt mir für die folgende immer noch etwas zu thun übrig." „Sonſt würde es auch zu langweilig werden!" unterbrach mich David. „Von Langeweile", erwiderte ich, „kann in meinen Jahren überhaupt nicht die Rede ſein, die echte Langeweile entſteht nur durch Erwartung! Von jeder andern kann man ſich befreien." „Es freut mich, das von dir zu hören," ſprach Mendelsſohn; „im Allgemeinen warſt du einer der ungeduldigſten Menſchen und es wurde dir erſt wohl zu Muthe, wenn wieder etwas abgemacht, fertig, zu Ende war, wenn es, ſo zu ſagen, ausgeſtrichen werden konnte. »Nun zu etwas Neuem« ſchien deine Deviſe zu ſein!" „Ich preiſe ſeine Weisheit!" rief David aus; „ſie zeugt von Selbſterkenntniß. Man unternimmt ſo Weniges, was der Mühe werth wäre, fortgeſetzt, fortgeſponnen zu werden!" „Dann muß man es auch nicht beginnen," entgegnete Mendelsſohn, „die Wahl iſt frei, wenn auch mit Qual unabänderlich verbunden: das Vollenden iſt ein kategoriſcher Imperativ, die Vollendung wird allerdings ſelten erreicht." „In deinem Munde klingt das ſehr beſcheiden," entgegnete ich, „Wenige haben ſo viel Vollendetes zu Stande gebracht wie du." „Dergleichen zu hören liebte ich nie," unterbrach mich der Freund, „aber gern möchte ich dir noch ein paar gute Worte mit auf den Weg geben — doch! den alten Mendelsſohn kennſt du, der neue iſt mir ſelbſt noch räthſelhaft. Sprich du, David, du hatteſt ſtets das richtige Wort auf der Zunge und ſprachſt es aus, da wir Andern uns noch beſannen, — aber ohne Uebermuth!" „Thue, was dir gefällt!" rief dieſer, „und", fuhr er fort, „ſage, ob wir dir noch etwas zu Gefallen thun können — deine Zeit hier verrinnt." „Alle die Sehnſucht, die ich mit hieher gebracht, könnt Ihr nicht mehr

befriedigen," antwortete ich, „doch vielleicht verhelft Ihr mir noch dazu, Einen oder den Andern zu schauen — Rietschel zum Beispiel, den ich so sehr verehre und der so gut gegen mich war!" Die Freunde verschwanden — ich habe keine Ahnung, wie lange ihre Entfernung dauerte — als sie wieder erschienen, befand sich der große Bildhauer in ihrer Mitte. „Theurer Mann," sprach ich zu ihm, „wie dankbar gedenke ich stets Ihrer. Andern einen Dienst erweisen, ein Stück Zeit und Thätigkeit widmen, ist gut und schön; wie viel werthvoller ist es aber, ihnen sein Inneres zu offenbaren, wenn es ein so hohes ist, wie das Ihre — und Sie schenkten mir diese Gunst!" „Ich kann hierauf nur entgegnen," sagte Rietschel, „daß es sicherlich nicht weniger wohlthuend ist, aussprechen zu dürfen, was einen bewegt, in dem Gefühle, daß den Worten herzliche Gastfreundschaft zu Theil wird. Allzu häufig begegnen sie dem Egoismus und der Kritik als Pförtnern. Als wir uns zum letzten Mal unten sahen, schüttete ich Ihnen mein Herz aus, ganz erfüllt von meinem Luther-Denkmal. Seitdem ist es vollendet worden — ohne mich!" „Aber doch gänzlich in Ihrem Sinne," sagte ich, „und Niemand sieht sich das herrliche Werk sinnend und bewundernd an, ohne Ihrer zu gedenken in Liebe und Dankbarkeit." „Glauben Sie das nicht, mein Freund," erwiderte Riethschel, „keines Künstlers gedenkt man weniger bei Betrachtung seiner Werke, als des Bildhauers; im Allgemeinen haben die Menschen gar keinen Begriff von dem Wesen seiner Thätigkeit. Uebrigens — je vollständiger unsere Individualität verschwindet hinter dem, was wir darstellen, desto besser ist es ja. Mag man unsere Persönlichkeit vergessen; was liegt daran, wenn nur unser Werk besteht!" „Das Material, in welchem Sie sich aussprechen, ist jedenfalls dauerhafter als das unsere," sagte ich scherzend; „auch wenn es halb zerschlagen und zertrümmert wird, bleibt es verständlich und anregend. Wie schade, daß man eine Symphonie von Beethoven nicht in Bronze gießen kann!" „Aber doch den gewaltigen Menschen, in dessen Seele sie entstand!" sagte Rietschel. „Die männliche Geisteskraft, die haben Sie freilich wunderbar verkörpert," entgegnete ich, „Ihr Lessing ist Lessing's würdig." „Nur die Stelle,

wo er ſteht, iſt ſeiner nicht würdig," rief David, „oder iſt ſolch ein Werk nur für die ſchöne Jahreszeit gemacht?" „Lieber David," ſagte Rietſchel, „die einſtmaligen Barbaren haben ſich leidlich herausgearbeitet, doch ihr Klima bleibt barbariſch in Ewigkeit. Die Kunſt des Bildners gehört dem Süden an, und nur dort kann man ſie üben, nur dort kann man ſie erkennen und genießen. Das Elb-Athen iſt kein Athen, ſo wohnlich es für mich geweſen. Oft noch weile ich dort in glücklichen Gedanken; aber Italien — Griechenland." Seine Worte zerrannen meinem Ohre wie ſeine Geſtalt meinem Blicke.

„Kannſt du mich Beethoven's Antlitz ſchauen laſſen?" frug ich Mendelsſohn. „Beethoven iſt hier ſehr zugänglich," erwiderte er. „Er iſt im Grunde ſo herzlich gut, wenn ſich ſein Humor auch zuweilen etwas feuerſpeiend kundgibt. Warte hier!" Die Freunde verließen mich; in bangem Harren ſtand ich da, bis ich, Mendelsſohn's Stimme erkennend, leiſe aber deutlich meinen Namen rufen hörte. Schnell ging ich der Richtung nach, woher er klang, und ſah plötzlich Beethoven vor mir ſtehen. „Sie waren alſo zugegen," ſprach er, „als man mich unten begrub? Welch eine Betheiligung! Es gab etwas zu ſchauen, und da waren die guten Wiener gleich bei der Hand. Als ich ihnen meine größten Werke vorführte, kamen ſie ſpärlich! Das hat ſich ſeitdem geändert, ich weiß es: ich glaube faſt überall ſchon allzu verſtändlich geworden zu ſein, im Süden wie im Norden! Das hat aber gute Wege. Wie viel Erklärungen werden mir zu Theil, es ſind aber keine Verklärungen! Ich habe in Tönen geſprochen — ich war ein Tonredner, aber kein Ueberſetzer der Flachheiten, die man mir unterſchiebt. Allen Reſpect vor euren Muſicanten, die ſpielen mich jetzt beſſer, als ich mich je gehört, ſie ſollen aber des Guten nicht zu viel thun wollen. Einfach ſein und wahr — deutlich genug habe ich hingeſchrieben, was ich wollte. Ihr hab manche tüchtige Kerle gehabt, ſeitdem ich hieher gekommen, und auch jetzt fehlt es nicht daran. Sie verſuchen allerlei, nur ſollten ſie mich dabei aus dem Spiele laſſen — mich nicht fortſetzen wollen — ich war ich — Jeder ſei, was er iſt — ſuche ſich Jeder auf ſeine Weiſe zu entwickeln — aufrichtig — ohne Nebenabſicht — ſtete

Entwicklung — ſtetes Schaffen — Anderes, wo möglich Beſſeres — das iſt der Inbegriff alles Lebens — der Menſchheit und ihrer Kinder — und was könnten auserleſenſte Weſen mehr thun?“

Wie manche Frage hatte ich auf den Lippen! Ehe ich jedoch ſie zu öffnen gewagt, fand ich mich allein mit Mendelsſohn, der mir nicht ohne Rührung ins Auge ſchaute, aber ſchnell zu ſeiner anmuthigen Heiterkeit zurückkehrend lächelnd ſagte: „So viele Tage, wie ſeit unſerem letzten Zuſammenſein auf Erden, werden bis zum nächſten hier nicht hinfließen. Leb wohl und ſchriftſtellere nicht zu viel — du warſt und biſt ja doch ein Muſikus, und — das iſt noch nicht das Schlimmſte. Benutze die Zeit, die dir unten noch geſchenkt wird!“ Erwidern durfte ich nichts mehr.

Ein Wiederſehen hatte ich mir aufgeſpart für den letzten mir vergönnten Moment, in der Ueberzeugung, daß es dazu keiner Leitung bedürfen werde. Die Stärke meiner Sehnſucht würde hinreichen, deſſen war ich ſicher. Ich ſchaute meine theuren Eltern — ſie ſprachen zu mir — ſie ſegneten mich — in unveränderlicher Liebe hatten ſie mich begleitet auf meinen Wegen. — — —

Lange ſchon hatte ich am Schreibpult geſeſſen — weder die Feder zu ergreifen noch ein Buch hatte ich Kraft oder Begierde gefühlt. Da ertönten Kinderſtimmen vor meiner Thür — ich ſprang auf und hinaus, und mit freudigem Herzen hob ich die kleine Marie empor und drückte ihr einen Kuß auf die Stirn.

(Geſchrieben im Frühjahr 1881.)

Anhang.

Wie componirt man?

Briefe an eine Freundin.

Sie schreiben mir, Verehrteste, die Musik, die Sie so sehr lieben, gebe Ihnen immer mehr zu denken. Die Wirkung, die sie ausübe, sei Ihnen unbegreiflich: noch unbegreiflicher sei es Ihnen, wie ein Componist es anfange, um etwas zu schaffen. Daß man zeichne, male, knete, meißele, erscheine Ihnen sehr natürlich — daß man Verse mache, schier unvermeidlich — aber: „Wie componirt man?“ rufen Sie dann aus und setzen hinzu: „Antworten Sie mir hierauf!“

Ihren Wünschen gegenüber wird das Wollen zum Müssen; doch darf ich Ihnen gestehen, daß man jene Frage schon oft an mich gerichtet hat und sicherlich nicht minder häufig an viele meiner Genossen. Soviel ich weiß, hat jedoch Niemand den Versuch gemacht, sie zu beantworten. Ich muß es nun wagen — das Gelingen ist eine andere Frage. Denn die Musik ist und bleibt trotz allem, was man mit ihr beginnt, die räthselhafteste aller menschlichen Thätigkeiten. Nun wurzelt aber jede geistige Schöpfung in einer unergründlichen Tiefe — wie soll man Räthselhaftes auf Unergründlichem aufbauen? Eine Basis müssen wir vor Allem zu gewinnen suchen und uns bescheiden,

wenn sie auch nicht genügt; wenn jener Rest bleibt, den ich, in meiner philosophischen Unwissenheit vielleicht allzu absprechend, als unergründlich bezeichnet habe.

Die Tonlust ist dem Menschen angeboren — er hat eine Singstimme mit auf die Welt bekommen und dazu die Lust an der Folge regelmäßiger Bewegungen, die, fast unbewußt an der Zeit gemessen, ihre bestimmteste Verkörperung in Klängen finden und die wir in dem Ausdrucke rhythmisch zusammenfassen. Die wenigen Töne, die der Naturmensch seiner Kehle zu entlocken wußte (von der Nachtigall konnte er nichts lernen!), die einförmigen Wiederholungen rhythmischer Motive, die sein Wohlgefallen erregten, sie haben im Verlaufe einiger Jahrtausende zur neunten Symphonie geführt — ein dem Ausgang fernteres höheres Ziel ist schwerlich je erreicht worden. Auf welchen Wegen? Das zu ergründen, ist die Sache des musicalischen Historikers — aber auch für die Beantwortung der Frage, die uns, verehrte Frau, beschäftigt, finden wir hier einige Anhaltspuncte. Man könnte sagen, daß der singende Mensch, der zuerst eine Folge von Tönen seinem Organ so eingeprägt hatte, daß es ihm möglich wurde, sie zu wiederholen, und der zu gleicher Zeit die Länge oder Kürze derselben etwa an seinen schnellern oder langsamern Schritten gemessen, der erste Componist gewesen sei. Freilich trennt diesen von denjenigen, über deren Treiben Sie Auskunft verlangen, die vieltausendjährige Fortentwicklung, von der ich sprach. Wir erkennen aber doch, daß es ebenso in der Natur des Menschen lag, etwas seinen Sinn Befriedigendes durch eine Folge von Tönen zu schaffen, als es ihm gegeben war, durch Zusammensetzung von Lauten zu Mittheilungen zu gelangen. Die Anlage zur Sprache ist ein Geschenk, welches der ganzen Menschheit gemacht wurde — gemacht werden mußte, wenn sie ihre Aufgabe erfüllen sollte; sich musicalisch selbständig auszudrücken, war aber immer nur die Sache Einzelner, deren Erfindungen die Andern wiederholten. Denn die Musik fängt da an, wohin die Sprache erst mit dem Dichten gelangt; wo auch sie aufhört, ein von Jedermann zu benutzendes Werkzeug zu sein, und wo nur Wenige schaffen zum Frommen Vieler.

Alles, was ich Ihnen bis jetzt dargethan, sei ganz unnöthig gewesen, sagen Sie mir, gestrenge Frau, und fügen hinzu, daß Ihr Kindermädchen eine helle Kehle habe und allmorgendlich während ihrer liebevollen Beschäftigungen die zahlreichen Töne, die in derselben vorhanden, auf vielfältigste Weise aufwärts und abwärts zu Gehör bringe. Haben Sie aber erlebt, daß sie irgend etwas einem Liedchen Aehnliches auf diese Manier zusammengesummt und öfters wieder vorgebracht hat? Schwerlich. Wenn sie es aber gethan, dann steckt das Zeug zu einer Componistin in ihr — einer der seltensten Erscheinungen, die es gibt, wenn sie überhaupt je dagewesen.

Nehmen wir die Tonkunst, wie sie heute dasteht, mit den von Ihnen so geliebten Werken ihrer herrlichen Meister, so finden wir hinter all der unendlichen Phantasie und Erfindung doch immer noch eine Erinnerung an jenen Sänger von vor viertausend Jahren — einen ersten Keim, bestehend aus der abgeschlossenen Folge rhythmisch bewegter Töne, aus welchem dann das Weitere hervorsprießt, und das die technische Musiksprache, wie Sie wissen, Motiv, Melodie, Thema, Gesang und was dergleichen mehr nennt. Es gibt ein Wort, das, tausendfach bei den geringsten Veranlassungen angewendet, mir doch mehr als irgend ein anderes jenes wunderbare, vom Willen unabhängige Entstehen einer geistigen Schöpfung, von welcher Art sie sei, zu bezeichnen scheint — es heißt: Einfall. Das geringste Witzwort wie das blitzartige Erscheinen einer neuen Gedankenwelt, sie beruhen auf einem solchen Gedankenfall, der, einem Meteorsteine gleich, plötzlich da ist, aus unbekannten Räumen, aber in greifbarer Wirklichkeit, wenn diese uns auch nur eine für's innere Ohr hörbare Tonfolge bietet. Mit einem Einfall macht man noch kein kleinstes Gedicht, schafft man weder ein Kunstwerk noch ein philosophisches System, aber ohne Einfälle gelangt man höchstens zu Combinationen des tüftelnden Verstandes. Die Phantasie ist die Lebensluft des schöpferischen Geistes, in der es keimt und blüht, und die Einfälle gehören in erster Reihe zu den Früchten, die darin reifen, ohne daß ihr Wachsthum beobachtet werden könnte — als gezeitigte Früchte fallen sie dem Bewußtsein in den Schoß.

Ehe ich verſuche, die geiſtige Thätigkeit des Componiſten zu ſchildern, muß ich feſtſtellen, welche Bedingungen erfüllt ſein müſſen, ehe überhaupt von einem Componiſten die Rede ſein kann. Daß ihm muſicaliſche Einfälle gegeben ſeien, ſteht dabei in erſter Reihe. Denn diejenigen Gaben, die man als muſicaliſche Anlagen bezeichnet und die jedem nothwendig, der irgendwie ſich muſicaliſch bethätigen will, ſind nur allgemeine Vorbedingungen — ſie gleichen der Dammerde, ohne welche überall nichts Gedeihliches gefäet wird. Zeigt ſich aber in früher Jugend, trotz nur geringer Geſchicklichkeit in der Handhabung eines Inſtruments oder des Gebrauchs der Singſtimme, die Befähigung, etwas zu ſpielen oder zu ſingen, was aus der Initiative des Individuums hervorgeht, ſo erkennt man hierin einen Keim, deſſen Entwicklungsfähigkeit freilich nicht ſo bald beurtheilt werden mag. Er bildet aber das früheſte bemerkenswerthe Unterſcheidungszeichen des möglicher Weiſe durch muſicaliſche Schöpferkraft Bevorzugten, denn er deutet — auf muſicaliſche Einfälle.

Welche meiſtens übertriebenen Hoffnungen — es ſei dies im Vorübergehen bemerkt — knüpfen ſich an jene Erſcheinung. Nicht wird bedacht, daß ſich die muſicaliſche Naturkraft noch ganz anders zu bewähren hat — am wenigſten aber, daß ſich auch bei vollem Vorhandenſein derſelben Eigenſchaften des Charakters dazu geſellen müſſen, welche man bei den meiſten höhern Lebensaufgaben vorausſetzt, nur nicht bei der des Tondichters. Seine ſpecielle Begabung wird zugeſtanden, ja angeſtaunt — von der ausdauernden Kraft, von dem geduldigen Fleiß, von der Treue und dem Muthe, von dem unbeugſamen Willen, die dazu gehören, wenn's etwas werden ſoll, machen ſich die Wenigſten eine Vorſtellung — vielleicht tragen Sie, Verehrteſte, durch die Frage, die Sie mir geſtellt, dazu bei, etwas Licht darüber zu verbreiten.

Die Tonkunſt wird oft als Tonſprache bezeichnet. Wie tief verſchieden Wort und Tonſprache ſind, geht ſchon daraus hervor, daß

ſie ſich vermählen können. Doch zeigt dies auch, daß Manches beiden angehört. Vor Allem dies, daß man die eine wie die andere zu beherrſchen verſtehen muß, um ſich ihrer mit Freiheit zu bedienen. Aber der Sprache bemächtigt ſich der Menſch durch inſtinctiven Nachahmungstrieb — in der Muſik bedarf es, um auch nur das künſtleriſch wiederzugeben, was von Andern ausgeſprochen worden, beſonderer Lehre und Uebung. Wie viel mehr erſt, um durch ihre Mittel zu verkünden, was unſer Inneres bewegt! Das Componiren iſt eben eine Kunſt, eine unendlich ſchwierige Kunſt, mit deren Technik auch der Begabteſte nie fertig wird und mit deren Erlernung ſo früh wie möglich begonnen werden muß. Es geht hier ähnlich wie bei der Beſteigung eines Gebirges. Man kommt aus der behaglichen Ebene, erreicht mit ziemlicher Leichtigkeit die erſten Höhen; ſchwerer aber und immer anſtrengender wird das Weiterklimmen, und auf die höchſten Gipfel gelangen nur Wenige. Doch iſt es glücklicher Weiſe Jedem geſtattet, den Blick nach allen Seiten ſchweifen zu laſſen und all die Nah- und Fernſichten, die ſich dem entzückten Auge bieten, in ſich aufzunehmen — das letztere überſetze ich: man muß ſo viel ſchöne und gute Muſik hören wie möglich, wenn man die Kraft ausbilden will, etwas zu erfinden. Immer und immer wieder muß das Ohr jene Klänge empfangen und ins Innere führen, die, zuſammengeballt, ohne ſich deshalb zu vermiſchen, zu einer tönenden Tonne werden, unter deren Einfluß die muſicaliſchen Organe ſich entwickeln.

Nicht länger aber, meine geduldige Freundin, will ich Sie mit Worten, die ich „zu Tode reite“, behelligen. Sie würden ſonſt vielleicht trotz aller Güte eine ungeduldige Freundin werden. Vor Allem will ich Ihnen jetzt klar zu legen ſuchen, welche ſtreng muſicaliſchen Studien der künftige Componiſt durchzumachen hat. Sie ſind ja recht muſicaliſch — alle Welt iſt muſicaliſch — und Sie ſind es noch in ganz anderem Sinne als die Meiſten — und doch bin ich ergrämlich genug, zu glauben, daß weder Ihnen noch aller Welt eine klare Anſchauung innewohnt von dem, was die muſicaliſche Compoſitionsſchule in ſich faßt. Verzeihen Sie meine niedrige Denkweiſe und folgen Sie mir heute auf das Gebiet der Harmonie, ein

Gebiet, welchem, im Leben, die Frauen zu vor allem zu beherrschen unterwählt sind — in der Tonkunst beherrschten es von jeher die Männer.

Diatonische Zusammenklänge verschiedener Töne nennen wir, wie Ihnen bekannt, Accorde, Harmonieen. In ihrer einfachsten Zusammensetzung, die wir der Natur entlehnt zu haben glauben, bilden sie seit Jahrhunderten die Grundlage der europäischen Musik, und ihr Verständniß ist leicht, wie es auch für den naturgemäßesten Hörer sich klar und angenehm erweist. Doch schon die Folge solcher Harmonieen verlangt Kenntniß bestimmter Gesetze und vielfache Uebung, wenn sie das gebildete Ohr befriedigen soll. Wie viel mehr erst, wenn, hiervon ausgehend, die Reihe der Verbindungen, Verknüpfungen sich eröffnet, die durch eine lange Folge talentvoller und genialer Tondenker, Tonlehrer und Tondichter aufgereiht wurden und die beweisen, daß deren Reichthum unerschöpflich, unendlich ist. Auf den Pfaden, die dahin führen, muß der Jünger erlangen, zu Hause zu sein, wenn es auch Jahre des Weilens bleibt, auf denselben nach höheren Zielen zu wandeln.

Die Harmonie ist das Meer, auf welchem die Tongedanken schwimmen wie Fahrzeuge verschiedenartigster Größe, Gehalt, Bauart — die Wogen tragen sie, umspülen sie, es mag kommen, verlendt zu unseren Zeiten, daß sie dieselben überthürmen, ja, sie dem Untergang nahe bringen — der Meister ist der erfahrene, steuerliche, muthige Pilot, der seine Gedankenschiffe zu leiten verstehen muß und seinen klaren Blick sich erhalten, auch wenn er von der Phantasie in die gefahrvollsten Strömungen gelockt wird. Ja, ein Gott Neptun müßte er sein, dem die Wogen gehorchen.

Das gefahrige Bild, welches ich Ihnen soeben zum Besten gab, ist aber eigentlich nicht richtig, denn im Allgemeinen enthalten Melodieen und Harmonieen gleichgiltig wie die Blume und ihr Duft. Doch kann man sie von einander lösen und die einen den anderen zu Liebe umwandeln, was bei duftenden Pflanzen nicht vorkommt. Die Natur erreicht stets das in sich Vollendete — sie kann nicht anders. Daß wir auf den verschiedensten Wegen das höchste Ziel zu erreichen

ſtreben, iſt der Vorzug des Menſchengeiſtes — auch wenn er ſein Ziel nicht erreicht.

Sie ſpotten, ſchlimme Freundin, daß Sie vor lauter Wald die Bäume nicht zu ſehen vermögen — daß Melodie und Harmonie in der Muſik, die Sie lieben, ſpielen, ſingen, oft ſo in einander fließen, daß die einzelnen Beſtandtheile Ihnen kaum erkenntlich und daß das Meiſte darin weder ausſchließlich der einen noch der andern anzugehören ſcheint. Die reich an melodiſchen Figuren ausgeſtatteten Begleitungen Ihrer Lieder, die geſangreichen Bäſſe in Ihren Sonaten — unter welche Rubrik ſei das alles zu bringen?

Hier, gnädige Frau, beginnt das weite Reich der Polyphonie, der Vielſtimmigkeit. Die einfachſte Begleitung des einfachſten Liedes, wenn ſie über bloße Accorde hinausgeht, iſt ihm angehörig — in den erhabenſten Meiſterwerken offenbart es ſeine Macht und Größe. Dieſe Combinationskunſt, für welche uns die Griechen die Bezeichnung geliefert, iſt, beiläufig geſagt, wie keine, gar keine andere, eine Schöpfung der Neuzeit im Gegenſatz zum Alterthum — die Griechen, die alle andern Künſte beherrſchten, wußten in unſerem Sinne nichts davon — ſechs Jahrhunderte haben an ihrer Ausbildung gearbeitet.

Wie oft haben Sie ſich gefreut, wenn Sie ein Lied von Schubert vortrugen, daß ein faſt vollſtändiges Clavierſtück Ihren Geſang umſpielte — Polyphonie! Wie eingehend unterhielten wir uns eines Abends nach einer Aufführung des „Don Juan“ über die charakteriſtiſche Ausdrucksweiſe der verſchiedenen Perſonen in ihren Enſembles — Polyphonie! Und als wir die Paſſionsmuſik hörten, wie tief waren Sie ergriffen, während der Einleitungschor in ſeinen mild klagenden Klängen ſich ausbreitet und dann der Choral anhebt, feierlich darüber hinſchwebend, wie einer höhern Region entſtammend, und alles, was da ſingt und ſtreicht und flötet, ſich auflöſt in ein Tonmeer, in welchem Melodieen übereinander hinrollen wie tönende Wogen — Polyphonie und immer wieder Polyphonie!

Das Weſen der Vielſtimmigkeit durchdringt, wie Sie ſehen, unſere Muſik nach allen Seiten hin und macht ſich im Kleinſten wie im Größten, im Geringſten wie im Bedeutendſten geltend. Indem ich der Beantwortung der Frage: Wie componirt man? näher zu treten ſuche, muß ich vorläufig immer wieder auf die Frage zurückkommen: Wie lernt man, was zu lernen iſt?

Die Anwendung des Polyphonen wird von der Schule unter dem Namen des Contrapunctes gelehrt, des einfachen und des doppelten — die Uebungen in den abſolut künſtlichen Formen der Fuge, des Canons und was dergleichen mehr, werden zuweilen als beſonderer Lehrſtoff genannt. Um dem Jünger eine halbwegs genügende Unterlage für ſeine künftigen Beſtrebungen zu geben, läßt man ihn mit den einfachſten Uebungen beginnen, die nach den Geſetzen der Harmonie in der Anwendung mehrſtimmiger melodiſcher Tonfolgen ausgeführt werden müſſen. Indem die combinatoriſchen Verſuche, die zur Fertigkeit führen ſollen, fortwährend erſchwert, zu gleicher Zeit aber vergeiſtigt werden müſſen, gelangt der Begabtere nach zahlreichen Verſuchen dazu, Polyphones zu geſtalten, was wenigſtens nicht ohne Wohlklang, ohne Folgerichtigkeit, ohne Fluß ſich darſtellt. Hier aber hört die Macht der Schule auf — die Anwendung des Erlernten, Geübten iſt Sache derjenigen, die das Anerlernte vergeſſen, weil es zum Beſtandtheil ihres muſicaliſchen Seins geworden iſt — dem Nahrungsſtoffe gleich, der ſich in Lebensblut verwandelt.

Das Sprichwort: Mit Wenig hält man Haus, mit Vielem kommt man aus, findet ſeine Anwendung bei der Fertigkeit polyphoner Geſtaltung. Man kann ein mit Recht beliebter, ja, nach manchen Seiten bedeutender Componiſt ſein, ohne es in Anwendung der Vielſtimmigkeit weit gebracht zu haben — als eines der höchſten Beiſpiele hiefür ſei Chopin genannt. Aber nur die geniereichſten Componiſten haben die Polyphonie in ihrer ganzen Größe und Tiefe zu behandeln, zu benutzen verſtanden. Die Wärme des Schaffens ſich zu bewahren, wenn der Combination eine hervorragende Stellung zu Theil wird, gehört zu den Privilegien der Auserwählteſten.

In allem bisher Dargelegten werden Sie, freundliche Herrin, nichts gefunden haben, was auf ein ſchulhaftes Erlernen und Ueben deſſen hinweiſt, was Sie und alle Welt mit Recht als den Kern aller echten Muſik betrachten: der Geſtaltung des melodiſchen Gedankens, der Vollendung jener „Einfälle“, von welchen ich zu Anfang dieſer Darlegungen ſprach. In Wahrheit macht ſich hier eine Lücke bemerklich in unſerer componiſtlichen Erziehung; die muſicaliſche Rhetorik nimmt in derſelben nicht den Platz ein, der ihr gebührt. Vielleicht irrt man nicht, wenn man darauf zählt, daß die Aufnahme des Beſten, was geſchaffen worden, das ſtets zu erneuernde Studium desſelben und ſchließlich Kritik und guter Rath eines Meiſters hinreichen, um den Jünger dahin zu bringen, wo die eigene Kraft ſich bewähren muß. Die Erfahrung ſcheint dafür zu ſprechen, und mit allem, was dagegen ſpricht, darf ich Sie hier nicht behelligen. Doch haben wir eine Formenlehre, die wenigſtens für die Totalgeſtaltung muſicaliſcher Gebäulichkeiten, Linien, Maße, Verhältniſſe darbietet — ſo weite und enge, hohe und niedere, daß der einſame Jüngling, die ſchmachtende Jungfrau, das kleinbürgerlichſte Ehepärchen wie das reichſte und vornehmſte Geſchlecht aus der muſicaliſchen Gedankenwelt darin paſſende Unterkunft finden können. Die innere Einrichtung beanſprucht dann freilich ein Talent, wie es ſich, wenn man in Ihre Wohnung tritt, offenbart: durch gediegene Auswahl, paſſende Vertheilung, einheitliche Anordnung, Raum, aber keine Leere, Harmonie der Farben, Reichthum ohne Ueberladung, Anmuth ohne Koketterie — ein Muſikſtück, Ihrem Salon vergleichbar, wäre ſchon ein Meiſterwerk.

Der Rhythmus, das gegenſeitige geordnete Verhältniß der Töne bezüglich ihrer Dauer, iſt bekanntlich eines der ewigen Urelemente der Muſik, denn ſie wurzelt nicht minder in der Zeit als im Aether; ich meine, die Länge oder Kürze der Töne iſt ihr nicht weniger Lebensbedingung als ihre Folge — ja, ſie bilden eigentlich den charakteriſtiſchſten Theil ihrer Eindrücke. Man bezeichnet nun in der Sprache der muſicaliſchen Technik, eigentlich in unangemeſſener Weiſe, auch das Verhältniß der einzelnen kleinen Theile einer muſicaliſchen

Periode als ein rhythmiſches (der in der neuern Zeit aus der Dichtung herübergenommene Ausdruck „metriſch“ hält zwar bei dem unverſiegbaren Reichthum der muſicaliſchen Maße auch nicht Stich, macht aber doch wenigſtens den Unterſchied derſelben von dem echt rhythmiſchen bemerkbar), und der belebende, durchdringende, zwiſchen Ruhe und vorwärts ſtrebender Erregung wechſelnde Eindruck muſicaliſcher Schöpfungen hängt weſentlich von der Mannigfaltigkeit dieſer Verhältniſſe ab — von der geringern oder größern, geraden oder ungeraden Zahl der zuſammengehörigen Tacte, die dann wieder die kleinern Theile des Ganzen bilden.

Was ich über das Mangelhafte der rhetoriſchen Lehre geſagt, umfaßt auch alle dieſe bedeutenden Dinge, und ich würde nicht dieſer Einzelheiten Erwähnung gethan haben, wenn ſie nicht auch wieder zeigten, bis zu welchem Grade in unſerer Kunſt Spontaneität der Erfindung und reflective Berechnung zuſammenwirken müſſen. Den Adam Rieſe wird freilich kein Tondichter zu Hülfe rufen, aber er läuft Gefahr, den ganzen Reichthum ſeiner Erfindungskraft zu verſchwenden, wenn er dieſen Potenzen nicht Rechnung trägt. Erſtaunliches haben einige unſerer größten Meiſter geleiſtet gerade durch ihre Erfahrung, ihre Kenntniſſe und deren geniale Anwendung nach dieſer Seite hin, während manche Hochbegabte, durch weniger tiefen Einblick, in vielen ihrer Schöpfungen ermüdend und wirkungslos geworden ſind.

Sie haben ſich wohl zuweilen bei mir beklagt, verehrte Freundin, über die Unſangbarkeit eines Stückes, das Ihnen in ſeiner Erfindung ganz wohl gefiel. Daran anknüpfend, muß ich Ihnen von einem der wichtigſten Theile unſerer Kunſt ſprechen, der unter dem ungenügenden Namen der Inſtrumentation in den Lehrbüchern behandelt wird. Lehre von den Ton-Organen müßte es heißen und ſein — ausgehend von dem erſten, dem herrlichſten derſelben, der menſchlichen Stimme, bis zu der Anwendung der untergeordnetſten, aber niemals gleichgültigen Klangwerkzeuge. Die ſogenannte Inſtrumentation, die

in Beziehung auf Opern und Symphonieen in Aller Mund iſt, hat es aber in Wirklichkeit nicht nur mit den Zuſammenklängen eines Orcheſters zu thun — ſie beginnt ſchon bei den Compoſitionen für ein einzelnes Inſtrument, deſſen Natur wir kennen und empfinden müſſen, um es zum Dolmetſcher unſerer Gedanken zu machen — vor Allem der Stimme. In all den unzähligen Zuſammenſtellungen, die möglich ſind, der Menſchenſtimmen wie der künſtlichen Klangorgane, unter ſich und vereinigt, muß wie in einem wohlgeordneten Staatsweſen vor Allem jedes Einzelne ſich in ſeiner Thätigkeit beglückt fühlen, und das Zuſammenwirken müſſen Alle als ein wohlthuend harmoniſches empfinden. Was alles hinzukommen muß, das iſt die Sache der ſchönen Kunſt, die andere Aufgaben verfolgt als die behagliche Nützlichkeit des Daſeins.

Wie es mit allen Kunſtmitteln der Fall, daß ſie erkannt, erlernt, geübt ſein müſſen, um dann, der organiſchen Erfindungskraft aſſimilirt, mit Freiheit angewendet zu werden, ſo auch hier. Vor Allem handelt es ſich um die Wiſſenſchaft des Weſens der einzelnen Organe bezüglich der Natur ihres Klanges, der Ausdehnung ihres Tonumfanges, der techniſchen Möglichkeit deſſen, was man ihnen zumuthen darf. Daran ſchließen ſich die Geſetze an, die ſich beim Zuſammenklang aus ihrer Natur ergeben, ſie mögen in kleinerer oder größerer Anzahl vereint wirken. Klarheit, Deutlichkeit, Wohlklang ſind hier wie überall Grundbedingungen. Zu innig iſt aber die Inſtrumentation verknüpft mit den Tongedanken, die ſie verklären ſoll, zu häufig entſteht ſie, der Hauptſache nach, gleichzeitig mit dieſen, als daß der Jünger weſentliche Fortſchritte in ihrer Anwendung machen könnte, wenn er ſich nicht im Allgemeinen als Tondichter entwickelt.

Der Componiſt zuſammengeſetzterer, auf größere Mittel berechneter Werke hat es ſchwer im Verhältniß zum plaſtiſchen Künſtler — dieſer ſieht, was er ſchafft, vor ſich — der Muſiker aber muß es im Geiſte hören, was er ſeinen hieroglyphiſchen Noten anvertraut. Hat er hinreichende Erfahrung zu ſammeln Gelegenheit gehabt, ſo wird er allerdings mit einer größern Sicherheit ſeine Wirkungen im Voraus berechnen können — der Anfänger aber, dem es meiſtens ganz

unmöglich wird, derartige Arbeiten aufgeführet zu hören, und der sie im glücklichsten Fall nur hören kann in Gegenwart eines richtenden Publicums, befindet sich in einer sehr heiklichen Stellung. Um so nothwendiger ist ihm das Studium der Werke der Meister, deren Wortlaut so zu sagen er sich zu eigen gemacht haben muß, um die sinnliche Wirkung zu vergleichen mit dem, was er dem Sinn und Gedächtniß eingeprägt. Auch dem Begabtesten wird diese Studiumsweise nothwendig sein, und er wird sie, wenn auch bald unbewußt, anwenden.

In frühern Zeiten wurde es jungen Tonsetzern leicht gemacht, ihre Sachen anspruchslos zu hören. Mozart, bei dem überhaupt Alles klappte, hat schon in seinen Knabenjahren aufführen dürfen, was er schrieb — er war freilich Meister in einem Alter, in welchem andere kaum Schüler zu sein beginnen. Auch Beethoven fand in der kurfürstlichen Capelle früh Gelegenheit, sein eigenes Publicum zu sein — dann wirkte er auch längere Zeit in derselben als Bratschist mit, eine vortreffliche Thätigkeit, um das Orchester gründlich kennen zu lernen. Hector Berlioz, dem man zugestehen muß, dasselbe studirt und Eigenthümliches und Wirksames dafür erfunden zu haben, hatte keine Gelegenheit, seine Versuche ohne Publicum zu hören — er hat aber Jahre lang mit Papier und Bleistift im Pedium der Großen Oper gesessen und sich zu größerer Sicherheit alles aufgeschrieben, was ihm von Instrumentalverbindungen von Bedeutung schien. Die Basis neuer Erfindung ist hier wie in den meisten andern Dingen die Kenntniß dessen, was Andere erfanden, zu dieser muß sich dann die Erfahrung eigenen Versuchens gesellen.

Die hervortretendsten Stücke der Lehre, wie sie solchen zu Theil wird, bei welchen sich Anlage zum Componiren zeigt, glaube ich Ihnen, verehrte Fragerin, jetzt skizzirt zu haben — freilich kaum ausführlicher, als sie in den Anzeigen eines Conservatoriums aufgeführt werden. Aber noch Manches wird zu erwähnen sein, wenn ich jetzt versprochenermaßen zu zeigen versuche, wie man componirt — werde ich aber mein Versprechen halten können?

Kehren wir, verehrte Freundin, nochmals zu den Einfällen zurück, zu jenen ſchnell ſproſſenden Blütenkeimen der Phantaſie, einer Kraft, der wir uns bewußt ſind, wenn uns auch ihre Offenbarung unbegreiflich bleibt. Ein ziemlich allgemein verbreiteter Aberglaube ſchreibt den Erſcheinungen und den Eindrücken der ſinnlichen Welt (wie bei den plaſtiſchen Künſten) auch in der Muſik einen großen Einfluß auf dieſelbe zu, und es iſt unberechenbar, was da alles inſpirirend wirken ſoll. Man hat Erfindungsgabe oder man hat keine — man iſt Meiſter oder Stümper — alles Andere kommt erſt in zweiter, dritter, fünfzigſter Reihe, wenn auch äußere Umſtände in gewiſſen Momenten der Erfindung mehr oder weniger günſtig ſein mögen. Am wenigſten braucht der Grund ſolcher Anregungen das zu ſein, was man poetiſch zu nennen pflegt, oder einen gleichſam logiſchen Einfluß auf den Charakter der Tongedanken auszuüben. Lächeln würde man, wenn man erführe, in welchen Zuſtänden bedeutende Tondichter ſich ihrer Schöpfungskraft am häufigſten bewußt werden oder welcher Mittel ſie ſich bedienen, um ihre Kraft zu ſteigern. Dem einen iſt ein Gang am zuträglichſten, nicht unter Palmen und Lorbeeren, nein, durch die erſte beſte, ſchlechteſte Straße; die körperliche Bewegung befördert die geiſtige. Der andere findet in einem kleinen Zimmer die reichſte Gedankenleſe — mag es auch nur durch eine verſchliſſene Tapete und einige zweifelhafte Möbel ſich auszeichnen. Während der Lectüre eines düſtern Buches wird dieſer von heitern Gefängen umſchwebt ſein — und während der glücklichſten Liebesträume mögen jenem traurige Harmonieen zuſtrömen. Auf einem heitern Spazirgange mit Ries brummte Beethoven die erſten Motive der ſogenannten Appaſſionata — und Schubert war körperlich ſehr leidend, während er die Müllerlieder ſchrieb. Ein Doppelleben hat ſtatt, während welchem der Dichter und der Menſch der Geſellſchaft oft weit von einander entfernte Wege wandeln. Am häufigſten wird ſich das herausſtellen, wo es ſich kaum um einen ausgeſprochenen Einfall, nur um ein inneres Klingen handelt; um das Auftauchen eines Stimmungsbildes in Tönen, von welchem wenig mehr als das Allgemeinſte (Tonart, Rhythmus) einigermaßen klar vor uns ſteht, und doch ſo

entſchieden als ein Lebendes, Wirkliches, daß es nur auf die Kraft des Willens anzukommen ſcheint, um ein concretes Kunſtwerk daraus entſtehen zu laſſen. Wenn wir auch darüber vollſtändig einverſtanden ſind, daß Sie keine Anlage zur Compoſition beſitzen, beſcheidene Freundin, ſo wird es Ihnen doch leicht werden, ſich ſolch ein embryonisches Stimmungsbild zu vergegenwärtigen. Gedenken Sie des allgemeinen Eindrucks, den eine Compoſition bei Ihnen hinterlaſſen, wenn Sie auch von den einzelnen Motiven nichts, gar nichts behalten konnten — Ihre Erinnerung wird große Aehnlichkeit haben mit der Ahnung des Tondichters. — Eine große Ueberraſchung war es mir, einſtmals in einem Briefe Schiller's zu leſen, daß ſolch ein ſtoffloſes muſicaliſches Ahnen für ihn oft den Ausgangspunct lyriſcher Gedichte bezeichne. Gerade bei einem Schiller ſetzt man doch vor Allem den feſten Gedanken voraus — aber die Pfade im Lande der Phantaſie ſind ganz und gar labyrinthiſch. Mag es nun mit jenen halb unbewußten Anfängen ſtehen, wie es wolle, wir müſſen zu dem Moment gelangen, in Klarheit ein Werk zu beginnen und zur Vollendung zu bringen. — Hier finden wir der Hauptſache nach zwei Arten muſicaliſcher Schaffungsweiſe und muſicaliſcher Schöpfungen: die einen, die ſich ſelbſt ihre Aufgaben ſtellen, die andern, die unter der Herrſchaft beſtimmender Aufgaben ſtehen, ja, in einem bedeutenden Grade von denſelben abhängig ſind. Man bezeichnet ſie im Allgemeinen als Inſtrumental- und Vocalmuſik, womit man aber die Bedeutung der Gegenſätze keineswegs erſchöpft, ja, Irrthümer veranlaſſen könnte. Denn unvermiſchte Inſtrumentalmuſik kann ſich in die Abhängigkeit eines von außen beſtimmten Inhaltes begeben, während die Vocalmuſik oftmals die Worte, deren ſie ſich bedient, nur im weiteſten Sinne als Unterlage für ihre Töne betrachten mag. Hat ein ſolch Schiller'ſches, klarer Züge entrathendes Traumbild ſich nicht allein in die Phantaſie, auch in das Herz des Tondichters eingeſchlichen, liebt er es, dann wird es ſo leicht nicht wieder zu verdrängen ſein — halb ausgeſprochene Motive werden ſich einſtellen, verdichten, wenn ſie nicht als feſte Einfälle ſelbſtändig zu Tage getreten ſind. Der Wille muß jetzt hinzutreten, um den Fortgang zu ermöglichen, indem er alle nothwendigen Kräfte zur

höchſten Anſpannung zuſammenhält. Nichts wäre falſcher — es ſei dies hier eingeſchaltet —, als zu glauben, der echte inſtrumentale Tondichter ſuche ſich durch Worte ſeine Aufgabe zu fixiren und Stimmung, Charakter, Ausdruck, wie man's nennen mag, in ein paar wohlgefaßte Sätze abzurunden und als Wegweiſer zu benutzen. Nicht der größte Wortdichter, kein Goethe, kein Shakeſpeare, würde im Stande ſein, den Inhalt *eines* Inſtrumentalſtückes auszuſprechen, geſchweige vieler; er könnte *ſeine* Eindrücke in Verſe faſſen, wahrſcheinlich würde aber der Componiſt kaum errathen, was damit gemeint ſei. Das verhindert den letztern nicht, eine ſo klare Anſchauung ſeines Werkes zu gewinnen, daß er mit Sicherheit zu beſtimmen weiß, was hinein gehört, was nicht — ja, gerade die möglichſte Klarheit gegenüber jener idealen Zuſammenfaſſung ſeiner Schöpfung gehört zu den weſentlichſten Bedingungen, über welche ihn keine Logik des Verſtandes hinwegbringen könnte. Die höchſten Gebilde der Inſtrumentalmuſik ſtehen feſt, ſtolz und unabhängig da, bedurften keiner fremden Zuthat, um zu entſtehen, und bedürfen keiner, um zu wirken.

Bei der Feſtwerdung des muſicaliſchen Ideenſtoffes muß mit Beſtimmtheit hervortreten, welche Organe (Inſtrumente) die geeigneten ſind, um als Dolmetſcher zu dienen, wenn nicht, wie es meiſtens der Fall, dieſe in Tönen ſprechenden Individuen mit ihrer Rede zuſammenhängen wie Körper und Seele. Nicht minder muß es dem Componiſten klar geworden ſein (es hängt dies aufs innigſte mit dem Bemerkten zuſammen), welcher Gattung von Tonſtücken das werdende in Folge ſeiner Grundzüge angehören ſoll, ſowohl im großen Ganzen wie im Einzelnen. Iſt der Künſtler nun ſo weit gelangt, daß er das ätheriſche Bild in ſeinem ungefähren Aufbau, mit ſeinen wichtigſten Motiven in hinreichender Klarheit innerlich ſchaut und hört, dann beginnt die Arbeit, zu welcher die früher angedeuteten Uebungen und Studien einen Theil des Werkzeugs liefern. Es gilt, die Hauptgedanken nach Zeit und Ort zu vertheilen, in ihren Motiven zu entwickeln, klare Linien zu ſchaffen, Licht und Schatten, Bewegung und Ruhe zu bringen, die benutzten Organe nach ihrem Charakter und ihrer Leiſtungsfähigkeit zu behandeln, über Allem aber während dieſer

ausklügelnden, vielfach berechnenden, bauenden und maleriſchen Thätigkeit ſich die innere Wärme zu erhalten, auf daß ſo vieles, was der Kunſtübung, der Combination und Compoſition anvertraut werden muß, ſtets auf der Liebe ruhe, der ſich die Achtung beigeſellt, nicht die Achtung des eigenen Talents, ſondern die der künſtleriſchen Aufgabe. In der vielfach wechſelnden Thätigkeit, die Bedingung bleibt zur Vollendung eines Kunſtwerkes, die das Ganze nie aus dem Blicke verliert und das Kleinſte nicht überſieht, die ſich der Verbeſſerung einer Note freut und mit ſtoiſchem Muthe Fertiges verwirft, um es beſſer zu geſtalten — in dieſer Anſpannung alles Angeborenen, durch Lehre und Erfahrung Erworbenen liegt das Glück der poetiſchen Productivität, das, einmal genoſſen, nicht geraubt werden kann, wenn ihr auch der erhoffte Erfolg entgeht. Sie ſehen, die Liebe muß alles beherrſchen, was beglücken ſoll — unter der Bedingung jedoch, daß man auch ſie zu beherrſchen vermag.

Werthe Freundin, ich ſprach Ihnen von der Compoſition ſolcher Inſtrumentalwerke, die ihren Urſprung lediglich dem unmittelbaren Einfall, der Stimmung, man könnte ſagen, dem innern Zwange verdanken — es iſt aber nicht geſagt, daß alle Inſtrumentalmuſik auf ſolche Weiſe entſtehen müſſe, wenn dieſer Weg auch der beſte, weil organiſchſte iſt. Die Schöpfungskraft des Componiſten gleicht inſoweit dem Thon des Bildhauers, als ſie ohne weitere Vorbereitung ihm zu beliebiger productiver Benutzung frei ſteht und die verſchiedenartigſten äußern und innern Beweggründe die Wahl der anzuwendenden Gattung von Kunſtwerken beherrſchen können. Nicht gewiſſe Anregungen, auf die ich ſpäter zurückkomme und die das Verhältniß zwiſchen dem Componirenden und dem zu Componirenden gänzlich verrücken, ſind gemeint; es handelt ſich hier immer noch um abſolute unabhängige Inſtrumentalmuſik. Da kann nun gar mancher Reiz an den Tondichter herantreten, der ihn zu dieſer oder jener Schöpfung veranlaßt. Das Verlangen, eine ungewöhnliche Form oder eine anziehende

Miſchung von Inſtrumenten zu verſuchen, ein eigenthümliches Aus übungstalent zu fördern, der ausgeſprochene Wunſch Befreundeter, die Ausſicht auf eine vorzügliche Aufführung, ja, die Aufforderung des honorarſpendenden Verlegers — alles das und wie viel Anderes kann den Samen bilden zu einer klingenden Blume, kann zur Verdichtung ſchwebender Tongedanken führen. Nur daß Gutes und Schönes zum Vorſchein komme, iſt von Wichtigkeit — der Anlaß iſt gleichgültig, er kann nicht ſchlecht geweſen ſein, wenn das Erzeugniß ein gutes geworden.

Einer freiwilligen Unfreiheit unterwirft ſich der Componiſt ferner, wenn er Inſtrumentalcompoſitionen zu ſchaffen unternimmt, die ihn durch ihr gegebenes Tempo, ihren charakteriſtiſchen Rhythmus u. dergl. ſich in beſtimmten engern Grenzen zu bewegen zwingen. Es ſind dies vor Allem ſolche, die in innigſter Verbindung ſtehen mit dem Tanz, jener aus der Urrhythmik des Menſchen hervorgegangenen Naturkunſt, in ſeinen zahlreichen Zuſammenſetzungen. Von ihm rührt ein großer Theil der Formen der Inſtrumentalmuſik her oder hat ſich aus ihm entwickelt, um zur Unabhängigkeit zu gelangen. Um ein derartiges Gebilde zu ſchaffen, müſſen deſſen zu Grunde liegende Rhythmen für den Componiſten zu einem abgeſchloſſenen Element geworden ſein, das, abgelöſt von der Totalität des muſicaliſchen Kosmos, hinreicht, ihm die Mittel zu geben zur Bildung eines trotz aller Bedingtheit ſelbſtändigen Weſens. Mehr als in vielen bedeutungsvollern Aufgaben gleicht in dieſen Fällen die muſicaliſche Schöpfung, der Natur, die in Millionen Exemplaren derſelben Art und Gattung doch ſtets individuell zu ſchaffen verſteht.

Jawohl, um Muſik nach außen zu fördern, muß man ſie in ſich beſitzen — aber der Wege, die man mit ihr einſchlagen kann, gibt es doch gar manche, wie wir ſehen. Ich komme jetzt auf diejenigen, auf welchen ſie, theils außerhalb ihrer Sphäre liegende Anregungen, theils eine zweite Kunſt zu Hülfe ruft; mag ſie ſich aber noch ſo viel

helfen lassen, sie ist und bleibt Königin, und zur Huldigung wird alles, was man ihr entgegenbringt. Allein sie tritt sich zu nahe, wenn sie, grundsätzlich ihrer Kraft mißtrauend, diese zu verstärken glaubt, indem sie ihr Gedanken zugesellt, die meistens von anderer, oft von geringerer Natur als die ihr eigenen sind und von ihr eigentlich gar nicht ausgesprochen werden können. Nichts ist natürlicher, als daß der Tondichter, angeregt, erfüllt, ja, begeistert von einem Außerordentlichen (woher es stamme), die poetische Quintessenz desselben zum Mittelpuncte einer eigenen Schöpfung zu machen strebt — nur darf er nicht glauben, dadurch den Werth derselben zu erhöhen — weder in sich selbst noch in der Wirkung, denn nur das, was sich vollständig in unerklärter Musik ausspricht, ist auch vollständig musicalisch und kann musicalisch wirken.

Kehre ich aber zurück zu der stets hier wiederkehrenden Frage: „Wie componirt man?“ so gelange ich zu einer jener geistigen Metamorphosen, die uns unbegreiflich bleiben, auch wenn wir sie noch so häufig beobachtet, ja, mit mehr oder weniger Glück selbst versucht haben.

Der Tondichter hat einen, sagen wir, „poetischen Stoff“ in sich aufgenommen — möglicherweise verband sich demselben von Anfang her ein musicalisches Farbenbild, ja, ein concreter musicalischer Einfall. Wo das aber nicht der Fall: wie gelangt er zu den Tongedanken, die für ihn und Andere jenen poetischen Stoff musicalisch wiedergeben, verkörpern, darstellen sollen und für ihre Phantasie wirklich darstellen?

Im gewöhnlichen Sinne zu erklären ist da nichts. Immer und immer wieder wird der Musiker mit aller Kraft seines musicalisch erfindenden Sinnes auf jenem „poetischen Stoff“ verweilen und als sein eigener Hörer und Beobachter aufmerken müssen, was da von klingenden Dingen hervortönt und ihm den Eindruck macht, den Totalcharakter und die charakteristischen Einzelheiten jenes „Stoffes“ musicalisch condensirt wiederzugeben. Was er nun da gewonnen, was ihm zu Theil geworden, quantitativ oft viel mehr, als er bedarf, das muß in den Schmelztiegel strengster Reinigung, um dann als Metall zu dienen für das Werk, das gedacht, gegossen, gefeilt werden

ſoll, um als Gegenſtück, als muſicaliſches Bild, als harmoniſcher Ausdruck jenes „poetiſchen Stoffes“ zu ſeiner Doppelwirkung zu gelangen. Je je höherem Grade es dem Componiſten gelingt, etwas zu ſchaffen, was ohne den Hinblick auf den „poetiſchen Stoff“, als reines Muſikſtück, alle den Anforderungen eines ſolchen entſprechend, bedeutende Wirkung erzielt, deſto bedeutender iſt ſeine Leiſtung — je mehr der Hörer genöthigt iſt, die ihm durch den „Stoff“ gelieferten Vorſtellungen zu Hülfe zu rufen, um das Gebotene aufzufaſſen und zu genießen, deſto weiter iſt der Muſiker hinter ſeiner künſtleriſchen Aufgabe zurückgeblieben. Aus den Urbedingungen ſeiner Kunſt heraus muß das Werk geſchaffen ſein, denn nur das, was ſo erzeugt gelang, hat keine Nichtigkeitsbeſchwerden zu befürchten.

Am wenigſten entſpricht es den Geſetzen, die aus der Natur der Muſik als unumſtößliche hervorgegangen, wenn, wie es wohl von geiſtreichen Tonſetzern verſucht worden, ein Muſikſtück einem Gedicht Zeile um Zeile zu folgen und den Sinn jeder derſelben in Muſik zu überſetzen trachtet. Die geiſtigen Geſetze, welchen das ſelbſtändige Gedicht Folge leiſtet, ſind gänzlich verſchieden von denen, nach welchen das ſelbſtändige Inſtrumentalſtück geſchaffen werden muß: es iſt, wie wenn Roß und Adler zuſammen eingeſpannt würden vor denſelben Triumphwagen. Iſt aber das Gedicht beſtimmt vorgetragen zu werden, ſo läßt ſich gegen eine muſicaliſch untergeordnete, illuſtrirende Begleitung nichts Weſentliches einwenden, da der Tonſetzer den Anſpruch, ein höheres ſelbſtändiges Kunſtwerk auf ſolche Weiſe geſchaffen zu haben, nicht erheben wird und hier das rhetoriſche Kunſtwerk den erſten Rang einzunehmen berechtigt iſt.

Wenn Sie recht verſchwiegen ſein wollen, Gnädigſte, will ich Ihnen bei dieſer Gelegenheit ein kleines Geheimniß mittheilen, das, wenn man es erführe, die Moderichtung, in der Inſtrumentalmuſik hinter der Hauptſache etwas Anderes und Höheres ſehen zu wollen, ein wenig in Verwirrung bringen würde. — Vortreffliche und ſehr poetiſche Componiſten gaben und geben viel öfters ihren Inſtrumentalſtücken einen Namen, nachdem ſie dieſelben geſchaffen, als daß ſie von einem „poetiſchen Stoffe“ ausgingen. Kann man doch unzähligen

Muſikſtücken mit dem gleichen Rechte denſelben (bezeichnenden?) Namen geben, wie über daſſelbe poetiſche Thema jahrhundertelang immer andere Muſikſtücke componiren. Aber die Aenderung einer Note kann eine Melodie zu Grunde richten, ſo feſt gegoſſen, ſo unantaſtbar iſt die Muſik in ſich ſelbſt.

Ein Anderes iſt es bei der gänzlichen Verbindung, man könnte ſagen, Verſchmelzung von Wort und Ton, wenn dem letztern auch immer die entſcheidende Wirkung bleibt, bei der Vocalmuſik. Auch hier kann der Haupteindruck weſentlich kein anderer ſein als derjenige, der ſich aus den Elementen der Tonkunſt ergibt — aber es kommt ein zweiter, mit ihm congruirender hinzu durch das Wort, durch die Poeſie in alle den Formen, die der Tonkunſt erlauben, ſich ihrer zu bemächtigen. Ich brauche Ihnen, werthe Freundin, nicht aufzuzählen, was Sie täglich ſehen, hören, ja, theilweiſe üben — was zu den hervorragendſten Intereſſen mannigfachſter Kreiſe, ja, ganzer Populationen gehört. Heute handelt es ſich zwiſchen uns um die Art der Thätigkeit der Componiſten dabei — hiervon das nächſte Mal.

Die Intenſivität der muſicaliſchen Schaffenskraft, Verehrteſte, wird bei der Geſangsmuſik auf die verſchiedenartigſte Weiſe, ſowohl beziehentlich der Art als des Grades, in Anſpruch genommen. Das zeigt ſich ſchon bei der erſten Grundlage zu einer Vocalcompoſition, bei der Bekanntſchaft mit den Worten. Ein Lied, um bei einer der einfachſten Geſtaltungen zu beginnen, kann ſich durch längere Zeit, ja, durch eine Reihe von Jahren nach und nach im ſingenden Herzen des Tondichters feſtſetzen, es kann aber auch bei der erſten Kenntnißnahme mit der Stärke eines elektriſchen Schlages wirken. Vielleicht gibt es keinen zweiten Fall, in welchem der Einfall ſo glänzende Triumphe feierte wie hier — denn ſicherlich ſind Hunderte der ſchönſten, echteſten Lieder in weniger Augenblicken entſtanden, als ſie, um gehört zu werden, verlangen; der Componiſt hört ſie in ſolch glücklichem Falle von A bis Z wie zu gleicher Zeit, als ein einziges

hervorquellendes Melisma, und was er noch daran zu thun findet, nachdem er es durch die Feder fixirt, iſt nur kritiſcher Natur. Wie anders, wenn es ſich, dem Inhalt und der Ausdehnung nach, um größere oder große Vocalwerke handelt. Ein tiefes Sichversenken in das Gedicht iſt Vorbedingung jeder muſicaliſchen Initiative. Unzähligemal wird der Muſiker den Inhalt als Ganzes und in ſeinen Theilen an ſeinem Innern vorüberziehen laſſen und beobachtend aufmerken, wo ſich ihm Tonſchichten zeigen und in welchen charakteriſtiſchen Zuſammenſetzungen. Hat ſich ihm ein klingendes Erzgebirge offenbart, ſo mag er ſich dem Miniren hingeben. Im Allgemeinen wird in der Vocalmuſik das Wort zur Sonne, welche die Memnonsſäule in der Seele des Componiſten zum Erklingen zwingt.

Die zahlreichen Geſtaltungen, in welchen ſich Muſik und Wort zu einheitlicher Wirkung verbinden können, ſind allgemein bekannt, wenn man ſich auch von den Einzelheiten keine Rechnung abgelegt. Die Mannigfaltigkeit der Zuſammenſetzungen, wie ſie die Lyrik, das Theater, die Kirche, der Feſtſaal bieten, iſt unerſchöpflich. Um den Operationen nachzuſpüren, mit welchen der Componiſt ſeine Eroberungen auf dieſen Gebieten verfolgt, wollen wir nur einige große Scheidelinien ziehen, innerhalb welcher wenigſtens die hervorſtechendſten Züge der verſchiedenen Combinationen deutlich hervortreten. Da gelangen wir denn zuerſt zu jener Gattung von Geſang, in welcher dem Wort unbedingt der Vorrang eingeräumt iſt, wenn es auch nicht dazu gelangt, ihn vollſtändig geltend zu machen. Sie errathen, daß ich das Recitativ meine. Mag dies nun als eigentlicher Sprechſang nur dazu dienen, Worte, die ihrer Bedeutung nach keine Muſik verlangen, in der Tonſphäre zu erhalten (wie in der ältern Oper) oder Bedeutungsvolleres, doch zu vielerlei Berührendes in fortlaufender muſicaliſcher Declamation zu entfalten, immer wird es vor Allem Aufgabe des Tonſetzers ſein müſſen, bei wiederholter ſorgſamſter Recitation des Textes ſich ſelbſt zu behorchen und aufzumerken auf jede Hebung und Senkung der Redeweiſe — auf jeden kürzeſten Moment, in welchem eine erhöhte Empfindung ſich geltend macht oder in welchem eine jener tauſendfachen Intentionen leiſer oder ſtärker

hervortritt, welche die Rede von innen heraus beherrſchen. Während er nun jedem Satz und Wort in ihren Verbindungen und Accenten gerecht zu werden ſtrebt, indem er ſie auf melodiſch-harmoniſch zuſammenhängende Töne überträgt, muß ihn die Stimmung beherrſchen, welche die Atmoſphäre des Gedichtes bildet — ſie wird ihren muſicaliſchen Ausdruck finden, denn hier wie überall bleibt dem ſchaffenden Künſtler das Vorrecht, ſeine deutlich empfundene, wenn auch kaum auszuſprechende Intention in das zu Schaffende einzugießen, wenn er ſich auch nicht bewußt wird, wie es geſchieht.

In breit angelegten Dichtungen, wie die Oper, das Oratorium, die neuere Cantate u. ſ. w., durchkreuzen ſich Epiſches, Lyriſches, Dramatiſches in vielfältiger Weiſe. Vor Allem muß der Componirende vollſtändige Klarheit darüber gewonnen haben, wohin die einzelnen Theile des Textes neigen; oft genug werden ſie freilich zu gleicher Zeit dem Einen wie dem Andern angehören. Hier wird die Vocalmelodie in ihren vollſten, ſchönſten Klarheit zur Erſcheinung kommen müſſen, das Orcheſter nur begleitend wirken — dort wird letzteres die weſentliche muſicaliſche Darſtellung übernehmen und der Geſang halb recitativiſch die Worte verkünden — dann werden wieder beide Theile, jeder ſeiner Natur getreu und doch in tiefſter einheitlicher Verbindung, ſich gleichmäßig bedeutungsvoll ausſprechen müſſen. Wie überall ſind die Combinationen unendlich in ihren Einzelheiten — aber eins muß der Tondichter bei einer jeden im Auge behalten: das nämlich, daß es ſeine Aufgabe, Muſik zu ſchaffen, die, unabhängig auf ſich ſelbſt ruhend, als abſolute Muſik ſich geltend mache — wenn er Tondichter und nicht nur muſicaliſcher Illuſtrator ſein will.

Die wirkliche Schaffensthätigkeit zu analyſiren, iſt, wie wir ſehen, im Einzelnen faſt unmöglich; aber auch nur das Allgemeinſte darüber zu ſagen, iſt hier, ſo vielfach verzweigten Aufgaben gegenüber, um ſo ſchwieriger, als einestheils die Ideale, anderntheils die ſchöpferiſchen Kräfte der Künſtler weit auseinander liegen. Vor Allem bedarf es immer und immer wieder des Einfalls, jenes bedeutungsvollen Kernes, der ſich in dem ſideriſchen Nebel der Phantaſie nach der Aneignung der Dichtung bildet, um als leuchtender Stern hervor-

zutreten. Je freier er ſich losgelöſt, je heller wird er ſtrahlen. Wird nun auch jeder edle Gedankenkern ein ſchnell entſtandener ſein, nicht jeder ſchnell entſtandene iſt ein beſter. Strengſte Auswahl iſt von Nöthen, und keinem Meiſter wird es zu viel werden, denſelben Moment ſo oft von Neuem in ſich hervorzurufen, bis ihn der Gedanke befriedigt, der ihn auszufüllen beſtimmt iſt.

Die volle Arbeit, die ein größeres Tonwerk erheiſcht, zu der alles aufgeboten werden muß, was dem Componiſten an angeborener Schaffenskraft, an zur Natur gewordener Kunſtfertigkeit, an Geiſt und Herz, an Kraft und Muth zu eigen iſt, wird je nach der Individualität der Schaffenden in tauſendfach verſchiedener Weiſe unternommen werden. Vielleicht könnte man jedoch zwei Kategorieen feſtſtellen, innerhalb welcher die meiſten Tonſetzer von Bedeutung, ein wenig mehr nach der einen oder andern neigend, ihren Platz finden würden. Die erſte würde diejenigen enthalten, welche, die erſten Einfälle ungehemmt fortführend, ihre Werke faſt improviſirend ſchaffen; die andere würde ſolche in ſich aufnehmen, die, am Erdachten fortwährend die ſtrengſte Selbſtkritik übend, mehr getrennt und einzeln Erfundenes zu verbinden als frei und ungehemmt zu ſchaffen ſcheinen. Untergeordnete Geiſter der erſten Art laufen leicht Gefahr, der Flachheit zu verfallen; Talente der andern werden leicht geſpreizt und mühſelig erſcheinen. Vollſtändig ausgeglichen werden die Mängel beider Verfahrungsweiſen nur bei den größten Genies, wenn, wie z. B. bei Mozart, das geläuterſte Urtheil ſich überſtrömender Erfindungskraft zugeſellt, oder, wie bei Beethoven, die ſtrengſte Auswahl und eigenſinnigſte Verbeſſerung jedes einzelnen Gedankens die Glut nicht dämpft, die Alles zu einem homogenen Ganzen zuſammenſchweißt. Die künſtleriſche Pflicht des ernſten, begabten Tonſetzers wird in der viel beſpöttelten Mitte liegen — er ſoll den Fluß ſeiner muſicaliſchen Rede nicht durch vorlautes Splitterrichten hemmen, aber an das Gewordene den ſtrengſten Maßſtab anlegen.

Ich erinnere mich, verehrte Freundin, Sie eines Tages sinnend vor der Partitur des Don Giovanni gefunden zu haben — Sie äußerten Ihr Bedauern, so Weniges und dieses Wenige nur nach und nach derselben entnehmen zu können. Das hörende Schauen (oder schauende Hören), durch welches der unterrichtete und geübte Musiker in Stand gesetzt wird, Musik in sich aufzunehmen, ohne die Hülfe des Ohres zu beanspruchen, ist freilich eine beneidenswerthe Fertigkeit, von der es aber nicht leicht ist, einen klaren Begriff zu geben. Man irrt, wenn man glaubt, daß dem Lesenden ein Genuß in sinnlicher Stärke dabei zu Theil werde, wie ihn die Aufführung eines schönen Musikstückes bietet — aber die geistige Befriedigung bei solcher Betrachtung eines Meisterwerkes ist vielleicht eine noch größere Freude, namentlich wenn man es in seiner realen Wirkung kennt. Vielleicht ist dieses Schauen dem Eindruck zu vergleichen, den der Anblick eines schönen Bildes hervorruft. Da die Musik in diesem Falle nicht vorüberrauscht, da es dem Betrachtenden frei steht, bei jeder Einzelheit zu verweilen, jede Feinheit des Baues zergliedernd zu bewundern oder, schnell vorwärts dringend, das Ganze gleichsam in einem Augenblick eben als ein Ganzes zu überschauen, so erhält sie etwas Plastisches — und doch auch wieder nicht, da jede Sinnesbefriedigung ausgeschlossen ist. Die Befriedigung bleibt stets eine rein geistige und wäre geradezu unbegreiflich, wenn nicht die Erinnerung an die Thätigkeit des Ohres da wäre, welche, die Phantasie beherrschend, es ihr möglich machte, so Außergewöhnliches zu leisten.

Dem Tonsetzer ist dieses hörende Schauen unentbehrlich, zuvörderst für das Studium der Werke der Meister, vollends aber für die eigenen Arbeiten, wenn diese dem Gebiet complicirterer Gattungen angehören. Zwar wird er sich einen Auszug des Geschaffenen vorspielen, vorsingen können, aber bei dem Aufbau polyphoner Gestaltungen kann er ohne das schauende Hören nicht auskommen. Und es ist eigentlich schlimm, daß dem so ist, daß ihm nicht das Glück zu Theil wird, seine Schöpfung während der Arbeit in allen Einzelheiten sinnlich hören zu können wie der Maler, der Bildhauer, die ihre Werke jeden Augenblick aus der Nähe und Ferne in ihrer Wir

kung zu beurtheilen im Stande sind. Auch bedeutende und erfahrene Componisten sind in Gefahr, sich zu irren — inne zu werden, daß das im Geiste mit Befriedigung Gehörte in der materiellen Wiedergabe ihren Wünschen nicht immer entspricht — und diese Erfahrungen werden sie leider meistentheils in Gegenwart eines Publicums zu machen gezwungen sein, da Haydn der letzte, vielleicht der einzige große Componist war, dem eine treffliche Capelle zu steter Verfügung stand.

Doch ich muß zur Partitur zurückkehren, diesem höchsten Ergebniß tonsetzerischer Thätigkeit. Eine Partitur an und für sich selbst, abgesehen vom größern oder geringern künstlerischen Werth derselben, gehört doch zu den außerordentlichsten Leistungen des menschlichen Geistes. Die Buchstabenschrift, so unendlich viel bedeutsamer durch ihre allgemeine Wichtigkeit, steht zwar als Product erfinderischen Scharfsinnes der Notenschrift nicht nach — aber sie ist doch keiner Anwendung fähig, die so erstaunlich complicirt und zu gleicher Zeit so deutlich wäre wie diese, durch welche das verschlungene Wesen vielstimmiger Musik zu klarer Anschauung und Bestimmtheit gelangt. Man denke sich z. B. beim Anhören einer Beethoven'schen Symphonie (wenn man dann überhaupt vom Hören lassen kann), daß die Partitur alle diese gleichzeitig ertönenden Melodieen, Gänge, Figuren, ausgehaltenen oder nur kurz anklingenden Töne in der überreichen Mannigfaltigkeit ihrer Rhythmen in mathematischer Klarheit und Genauigkeit als ein musicalisches Bild enthält und wiedergibt. Nur zur Bezeichnung der Stärke oder Schwäche, der größern oder geringern Schnelligkeit ist man gezwungen, die Sprache zu Hülfe zu nehmen — alles Andere ist in den kleinsten Einzelheiten wie im schärfsten Zusammenklange in diesem hieroglyphischen Gemälde enthalten, das einen immer wieder in Erstaunen setzt, wenn man sich die Mühe nimmt, darüber nachzudenken.

Die Art, wie die Tonsetzer die Fertigstellung einer Partitur in Angriff nehmen, läßt vielfach Blicke thun in die Verschiedenheit ihrer Schaffensweise. Hierauf näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Im Allgemeinen wird sich herausstellen, daß die Eintragung dessen,

was der Componist in einzelnen Stücken als das Wesentlichste betrachtet (es sei dies an und für sich selbst einfacher oder polyphoner Natur), zuerst geschieht — das, was sich um das Wesentlichste bewegt, es umflüsternd, verstärkend, hebend, vervielfachend, umspielend, umstürmend, erst in zweiter Folge. Hier gewinnt die Thätigkeit des Componisten eine wenn auch immer noch entfernte Aehnlichkeit mit der des Malers, insofern auch dieser nach Feststellung und Aufzeichnung seiner Composition die reizende Arbeit beginnt, die ihn zum eigentlichen Maler stempelt — und nicht mit Unrecht spricht man vom Colorit der Töne und von der Harmonie der Farben.

Sie haben wohl Recht, wenn Sie mir vorwerfen, Ihnen bis jetzt die wesentlichste Antwort schuldig geblieben zu sein auf die Frage nach dem Wie? des Componirens — denn vor Allem möchten Sie wissen, ob der echte wirkliche Componist des Claviers bedarf — oder ob er in für Andere unhörbarem, unsichtbarem Sinnen seine Schöpfungen concipire und nachträglich nur Bleistift oder Feder zu Hülfe nehme, um sie aufzuzeichnen? Im Allgemeinen wird wohl weder das Eine noch das Andere unbedingt stattfinden — aber das muß ich vor Allem aussprechen: kein Meister *bedarf* eines Instruments — wie weit und wie er sich dessen bedient? das ist nicht nur bei einem jeden verschieden — es hat auch bei einem und demselben in mannigfachster Weise statt.

Es giebt ernste Tonsetzer, die mit einer gewissen Verachtung von der Beihülfe des Pianos sprechen und sie als ein Surrogat für schwächliche Collegen bezeichnen — in diesen Aeußerungen steckt jedoch etwas Heuchelei. Ich habe den größten Theil der berühmtesten Componisten dieses Jahrhunderts persönlich gekannt und wüßte keinen, in dessen Arbeitszimmer ich nicht ein cembalisches Möbel gefunden hätte — sei es ein armseliges Spinett wie bei Cherubini, sei es einen Broadwood'schen Flügel wie bei Mendelssohn — alle Zwischenstufen waren bei den Einen und Andern vertreten. Dazu kommt als weiteres

ſinnliches Hülfsmittel das edelſte uns von der Natur gegebene Ton-Organ: die Stimme, mag ſie nun beim Componiſten ſüß tönend oder nur leiſe flüſternd, kreiſchend oder ächzend, dröhnend oder wimmernd zur Erſcheinung kommen. Auch der Fertigkeit, die mancher Tonſetzer (ich nenne Spohr) ſich im Pfeifen angeeignet, iſt Erwähnung zu thun, wenn man von den ſinnlich tönenden Anregungen ſpricht, die der Componiſt zu Hülfe rufen mag. Darauf kommt es freilich an, welcher Art die Dienſte ſind, die der ſchaffende Muſiker von ſeinem Inſtrument in Anſpruch nimmt, denn er kann mit dem Clavier, am Clavier oder durch das Clavier componiren und dazu ſingen, pfeifen oder — ſchweigen.

Nichts iſt natürlicher, als daß der Tonſetzer ſich gedrängt fühlt, von der klanglichen Wirkung des Erdachten eine wenn auch noch ſo unvollkommene ſinnliche Idee zu erlangen. Es iſt eine Fleiſchwerdung ſeiner im Geiſte geborenen Tongeſchöpfe, und wenn ihre Geſtalt ihm gefällt, das heißt, wenn die in ſeiner Phantaſie vertauſendfachte Wirkung ihn befriedigt, ſo wird ſich dieſe Befriedigung leicht in friſchem, vorwärts dringendem Erfinden äußern, vorausgeſetzt, daß ſein Gedächtniß ihn befähigt, das ſo ſich Geſtaltende feſtzuhalten. (Ohne dieſe letztere Geiſteskraft wird es ihm überhaupt kaum möglich ſein, anders als andauernd aufzeichnend zu arbeiten.) Im Allgemeinen wird der mit dem Inſtrument Schaffende daſſelbe ſchnell wieder verlaſſen und in ſeine muſicaliſche Geiſteszelle zurückkehren, wo beſchränkte Fingerfertigkeit dem Flug ſeiner Erfindung nicht hemmend entgegentritt.

Es gab aber und gibt viele Tonſetzer, welchen es Bedürfniß iſt, am Clavier zu componiren (abgeſehen von jenen, die nur für daſſelbe ſchreiben), die das ſinnliche Getöne nicht entbehren können, wenn ſie auch noch ſo ſkizzenhaft ihre Erfindungen auf dem Inſtrument wiederzugeben vermögen. Beſonders häufig findet man ſie unter den Vocalcomponiſten, denen das Inſtrument dann hauptſächlich als Unterlage dient für die Geſänge, die ſie erfindend (mit mehr oder weniger Stimme) ertönen laſſen. Niemand wird es einem Dichter verargen, wenn er ſich entſtehende oder entſtandene Verſe vordeclamirt, und ſo

wird man es auch dem Tonsetzer nicht verübeln dürfen, wenn er seine frischquellenden Melodieen sich vorsingt, und zwar so lange und so oft, als Noth thut, um sie zu vollenden — es bleibt dann immer noch genug zu thun übrig.

Instrumentalisten, die Solostücke für ihre Instrumente componiren, werden wohl auch fast immer diese zu Hülfe nehmen. Was sie zu sagen wünschen, hängt meistentheils sehr eng mit dem Wie zusammen, und dieses Wie offenbart sich so unendlich viel intensiver, wenn sich dem Geiste die fühlende Hand gesellt, daß die Vortheile für letztere vielleicht größer als die Nachtheile sind, die als eine Folge der oft gehemmten Erfindungskraft sich herausstellen mögen. Hier trennen sich nun, ziemlich leicht erkennbar, zwei Wege — der eine führt zum Ziel, indem der Künstler, wenn auch versuchend, wählend, improvisirend, nie der innern Wärme, der Spontaneität verlustig geht, die dem Vollbrachten den Charakter des Gewordenen erhält — der andere, der halb auf mechanischem Wege, tastend und suchend, durch mehr oder weniger glückliche Experimente, etwas zu Stande bringt, was immerhin wohlklingend und geistreich sein kann, dem man aber den Mangel der zeugenden Seele anfühlt. Man wird hierbei an das Wort Luther's über einen seiner Lieblingscomponisten erinnert: „Die Andern", sagte er, „müssen thun, wie die Noten wollen, bei ihm aber müssen die Noten thun, wie er will."

Habe ich Ihnen nun, verehrte Freundin, auch nur annähernd die Frage beantwortet, die Sie an mich gestellt? Ganz aufrichtig gesagt — ich glaube kaum, und fürchte, mir mehr zugemuthet zu haben, als meine schwachen analysirenden Geisteskräfte zu leisten vermögen. Zu tief versteckt liegen die Quellen künstlerischen Schaffens — zu eigenartig sind die Manipulationen, deren es bedarf, um aus ihnen zu schöpfen — zu zahlreich die Schwierigkeiten, die außerhalb der specifischen Begabung sich ausbreiten, wenn es sich um die Schöpfung eines wirklichen musicalischen Kunstwerkes handelt. Für die Wahrheit dessen, was der Componist gestaltet, findet er ein Zeugniß nur in der eigenen Brust — die Schönheit ist nirgends zu beweisen — die Kunst soll zur Natur, die Natur zur Kunst werden.

Jedes Erkalten, das die Selbstsucht so leicht mit sich bringt, — ist lebensgefährlich — die Sorglosigkeit aber führt zur Stümperei. Eine Arbeit ist es, der des Schmiedes vergleichbar, der das glühende Eisen in kaltes Wasser taucht und dann fortfährt, es zu formen. Und auf wie Vieles muß sich nicht seine sämtliche Sorge erstrecken! Auf den Bau im Ganzen und Einzelnen — auf den Reichthum und die Logik der Gedanken — auf die Harmonie der Farbe — auf alle die sorglichen Einzelheiten, welche die Tonkunst als Kunst der Töne, wie als Kunst der Dichter und der Sänger erheischt. Es gehört schon Viel dazu, sich aller Schwierigkeiten bewußt zu werden — sie gänzlich zu bemeistern, ist den Wenigsten gegeben. Deshalb sind vollendete Meisterwerke so selten in unserer Kunst. Glücklicherweise bedarf es derselben nicht, um die Menschen durch Musik zu beglücken — die Töne lassen sich viel gefallen, das Publicum noch viel mehr! Und so wird auch der erschöpfte Meister sich zuweilen mit Heiterkeit die Frage verlegen, ob seine Kunst mehr zu leisten im Stande sei, als den Menschen einen Theeschmaus oder eine verrückte Aufregung zu bereiten.

Aber ich komme weit ab von der Frage: wie man componirt? Vielleicht, verehrte Freundin, finden Sie Jemanden, der Sie Ihnen genügend beantwortet, ich wünsche es, auch im Interesse meiner Aufklärung. Am besten werden Sie jedenfalls thun, wenn Sie fortfahren, sich mit Ihrer schönen, vollen musicalischen Seele in die Meisterwerke unserer großen Tondichter zu versenken. Hingebendes Leben im Geschaffenen gibt eine Ahnung der Schaffenskraft.

1884.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

1. Ein deutscher Musikdirector in Barcelona 1
2. In St. Petersburg (1870—71) 28
3. Briefe an den Herausgeber der „Hamburger Nachrichten" 47
4. Die Enthüllung des Spohr-Denkmals in Kassel an des Meisters 99. Geburtstag, 5. April 1883 83
5. Frankfurter Tonkünstler vergangener Zeit 90
6. Ignaz Moscheles (1794—1870) 102
7. Friedrich Kalkbrenner (1784—1849) 119
8. Der Maler Moritz Oppenheim in Frankfurt am Main 129
9. Nachruf an Ferdinand Breunung, Musikdirector in Aachen . . . 125
10. Ein Jubiläum 127
11. Rheinische Lieder. Von Sophie Hasenclever, geborene v. Schadow . 129
12. Weber — by Sir Julius Benedict 132
13. Maxime Du Camp 140
14. Ein Theaterkind. Von François Coppée. Uebersetzung aus dem Französischen 151
15. Ein Rencontre mit der Rachel 161
16. Begegnungen mit Holtei 164
17. Die Zauberflöte auf dem Kölner Stadt-Theater am 7. October 1883 168
18. Besuche im Jenseits 172

Anhang.

19. Wie componirt man? Briefe an eine Freundin 229